«Libro de cuentos...» de Luis Riaza, o un nuevo retablo de las maravillas

Es posible que el discreto lector (o, mejor, espectador) de este espléndido **Libro de Cuentos...**, esté de acuerdo en considerarlo, junto con **Retrato de dama con perrito**, la culminación, hasta hoy, del teatro de Luis Riaza, teatro que constituye, a su vez, una de las dramaturgias más brillantes, complejas y valiosas del «nuevo» (¡todavía!) teatro español.

En mi opinión, **Retrato de dama con perrito** (1) representa en su perfecta estructura dramática la concentrada unidad de las fórmulas teatrales del autor; **Libro de Cuentos** el compendio de su excepcional y múltiple variedad. Dicho se está que la variedad de este última obra («dividida en cinco cuentos / tres cuentos enteros, / uno a cachos / ... / y uno que no se cuenta») no se organiza como mera serie acumulativa. Por el contrario, las relaciones que traban el fascinante espectáculo de este retablo maravilloso están magníficamente calculadas en una sucesión alternada y contrapuesta de ritmos poéticos teatrales que intentaré revisar con brevedad.

Cinco cuentos se aparecen como materia prima de la representación: **El flautista de Hamelín. La Cenicienta, La reina está desnuda, Barbazul** y **Los tres cerditos.** Transmutados, claro, en nuevas versiones para el uso de «adultos corruptos / y a medio morir» (p. 201). El primero de ellos es el dispuesto «a cachos» para recoser los otros: las intervenciones del Flautista y el Alcalde, situadas en las transiciones de cuento a cuento, establecen la unión entre todos, integrando diversas moralejas (irónicas generalmente) y comentarios alusivos a los restantes, y sobre todo elaborando el marco metateatral (valga la expresión) (2) común, que plantea uno de los aspectos básicos de

(1) **Retrato de dama con perrito** se estrenó por el Centro Dramático Nacional en el Teatro Bellas Artes, de Madrid, el 9 de marzo de 1979 y en su valor dramático coincide la generalidad de la crítica. Me ocupé de esta pieza en «**Retrato de dama con perrito, de Luis Riaza**», **Segismundo**, 39-40, 1984, 247-288, donde intento fundamentar mis juicios sobre ella.

(2) Cfr. para algunas indicaciones P. Pavis, Diccionario de Teatro, Barcelona, Paidos, 1984, **metateatro** y el artículo de Pedro Ruiz Pérez citado luego.

la obra: el de la reflexión sobre la esencia del teatro. En efecto, las ratas del cuento del *Flautista* son aquí los actores, empeñados en imitar las conductas «reales» en sus «torcidas y tenebrosas ceremonias» (p. 224):

> *se desparraman por todas partes (...) numerosísima plaga de tenebrosas ratas ha ocupado sus más preclaros edificios (...) remedando y repitiendo en ellos las vidas y costumbres de los honrados habitantes (pág. 255-256).*

Tenemos pues, simplificado, un esquema básico de tres cuentos (**Cenicienta Reina desnuda,** y **Barbazul**) ligados por un cuarto distribuido en funciones de enlace, más una conclusión en el que aparece aludido el último (el de los **Cerditos**) con función simbólica que proyecta el pesimismo de la visión riacesca del hombre (...cada hombre (...) el sueño de la sombra de un cerdo...) más allá del escenario (al otro escenario de la «vida real») Más o menos se puede distinguir la siguiente segmentación:

1. **Primera parte**

a) Intervención de la Alcaldesa (cuento del **Flautista**): la invasión de las ratas (actores).
b) Presentación en verso (décimas paródicas: el teatro como apariencia y como reino de la imaginación) del cuento de **Cenicienta.**
c) Cuento de **Cenicienta** (las ratas actúan).
d) Epílogo y telón.

2. **Segunda parte**

e) Intervención del Alcalde (cuento del **Flautista**) la plaga de las ratas no cesa.
f) Intervención del Comentador que presenta el cuento (y también lo va comentando en su desarrollo) de **La Reina...**
g) Cuento de **La reina desnuda.**
h) Epílogo: la condición del teatro y sus ficciones.
i) Transición: diálogo Flautista/Alcalde interrumpido por otra rata-actor que comienza la
j) Presentación y narración del cuento de **Barbazul.**
k) Cuento de **Barbazul.**
l) Epílogo: la manipulación mágica del espectáculo teatral.
m) Alcaldes y Flautista: el pago del Flautista.
n) Mención del último cuento y despedida-conclusión.

La unificación de todos los elementos se expresa sutilmente en la disposición alternada de ritmos (contrastes y variaciones) que exigen la visión del conjunto para captar las funciones precisas de cada componente. Los cinco actores (A.B., actrices; C.D.E., actores) más el Flautista, en el desnudo escenario (cinco armarios y diez sillas) representan la disponibilidad total (3) a partir de la cual se suceden los diversos modos de actuación y organización dramática. Así, el primer cuento, **La cenicienta,** se introduce con la recitación que hace B. de las décimas oberturales, parodia del teatro aúreo (punteadas de observaciones en «voz anuncio», p. 225, subrayando la dimensión paródica) y se continúa con el conflicto entre los personajes, dialogado, para cerrarse con una marca clara de final («cortinas, oscuro o telón», (p. 254). La segunda parte, sin marca de final empieza con el cuento de **La reina desnuda** y da entrada, con gran intensidad, a la función del Comentador, una especie de «Angel metomentodo» que se dedica a mostrar «los trucos y las tretas teatreras de la tramoya tramposa» (p. 257), haciendo de ese distanciamiento (4) el núcleo fundamental del cuento, ejerciendo de director de escena y modelando a los actores-personajes según las necesidades de la acción. **La reina desnuda** es una pieza clave y sumamente reveladora del total. En el escenario la reina baila desnuda mientras el rey Candaulo recibe a los asistentes a la fiesta, entre otros el porquero Gyges (actor D) y una serie de cortesanos (Chambelán, Poeta, Sastre real, Científico) representados todos por el actor E. que va siendo reconstruido por el Comentador— autor (actriz A). El tema del cuento folklórico (5), la alineación de un grupo de observadores, se integra

---

(3) Los actores (A, B, C, D, E) «visten todos de igual manera y de una forma neutra» (p. 223), signo de capacidad portadora de cualquiera de los múltiples personajes que deben figurar, ayudados de ciertos adminículos (vestidos, pelucas...) o de la imaginación activada por la palabra poética y el gesto.

(4) Distanciamiento que, como tema o aspecto fundamental en sus vertientes irónicas, desmistificadoras, destructoras de la ilusión escénica se extiende desde el principio al fin de **Libro de cuentos** (y del resto de las obras de Riaza), como ha señalado repetidamente la crítica.

(5) Conocido sobre todo en su versión de **El conde Lucanor**, de Don Juan Manuel, ejemplo XXXII «De lo que contesción a un rey con los burladores que fizieron el paño», y en la de Andersen, «**Los vestidos nuevos del emperador**». Ha sido considerado posible germen del **Retablo de las maravillas** cervantino (Cfr. M. Bataillon, «Ulenspiegel y El retablo de las maravillas», en «**Varia lección de clásicos españoles**», Madrid, 1964, 260-67). Riaza lo funde con la historia del rey Candaulo y del anillo de Gyges, (estas dos aparecen ya fundidas en algunas tradiciones literarias). Candaulo, para probar que su esposa es la mujer más bella del mundo (lo que solo puede certificarse viéndola desnuda) hace que su favorito Gyges la vea; la reina, ofendida, obliga a Gyges a matar a Candaulo y Gyges toma así el trono de Lidia. La historia la narra Herodoto en su **Historia**, Libro I (ver ed. de C. Schrader, Madrid, Gredos, 1977, pp. 91-97). Herodoto no menciona el anillo mágico: Gyges se esconde tras el batiente de una puerta. La historia del anillo que vuelve invisible al porquero Gyges aparece en el Libro II de la **República** de Platón. Como se ha dicho, los dos motivos están ya fundidos en obras

con particular eficacia en el tema metateatral de la capacidad alienante del espectáculo. El rey Candaulo (el poder) impone su visión («la reina está vestida») al Chambelán y al porquero, que la ven o creen ver desnuda (pág. 263). Se establece una oposición de perspectivas entre el falseamiento estetizante del Rey y la presencia más «verdadera» percibida por el porquero, que pretende desenmascarar la ficción anterior:

C/ Candaulo.— *¿Y cómo sabes que la reina actual es la más bella? La hermosura de una mujer sólo se aprecia, en verdad, tras la caída del último velo, y la de esta noche (...) no sólo va cubierta de los supuestos siete, sino de mil más.*
(...)

E/ Chambelán.— *Creí que ese color melocotón era el color carne de la carne)*
(...)

D/ Gyges.— *A mí, la verdad, también me parecieron los colores del culo y de las tetas.*

C/ Candaulo.— *¡Ambos sufrís de lamentable error! (...) Y os aconsejo, para vuestro bien, que olvideis lo que creisteis ver (p. 263).*

De modo análogo el Comentador proyecta explícitamente esta disociación al espectador:

(señala a B, siempre desnuda y bailando)

La reina está completamente vestida, como podréis comprobar (p. 259)

¿Cuál es la «verde verdad» en este conflicto de perspectivas? **La reina desnuda** propone una solución aparente que instaura de nuevo la ambiqüedad, el juego abierto de imágenes especulares. Pues podríamos pensar que el primer desenlace de la pieza (el porquero copula con la reina bajo la capa del rey y lugo mata a Candaulo) simboliza el triunfo de la «realidad» frente a la máscara (6):

---

anteriores, como la de Cañizares, **El anillo de Gyges** y **Mágico rey de Lidia**, la tragedia de F. Hebel, **Gygesund sein ring** y **Le roi candaule**, de Gide.

(6) Efectivamente, la práctica sexual y el «sobaje» de la reina parecen destruir con su solidez material las fantasías verbales simuladoras del rey o del sastre que describen con lujo de detalles los inexistentes vestidos. Mientras el rey y el cortesano científico miman una discusión sobre la realidad o mistificación del sentido del tacto, el porquero palpa a la reina (p. 271). Significativamente el cortesano poeta interviene con una disquisición evocadora de

B/ Nisia.— *(al porquero).*

Mátalo (...) Luego serás rey de verdad, oliendo a cerdo de verdad y no a literaturas. ¡Mátalo! (p. 272)

Pero, naturalmente, el rey muerto se levanta (es un «muerto de teatro») (p. 273) y la morganática cópula resulta ser solo otra ficción (p. 273) como la misma fiesta del rey (7): sombras de sombras, espectáculo alienador y parcialmente vivificante (8) al funcionar como sustituto de la vida, lo mismo que en **Barbazul** las ceremonias del desván ante el público *voyeur:*

E.— *Porque, en efecto, hacer el amor con un puñado de polvo resulta ciertamente imposible y, por éso, hay que recurrir a la carne (...) Y siempre, con la operación dada en espectáculo, se podría hacer revivir a todos los que, a medio vivir, ocupan los múltiples agujeros de la cerradura de ese otro lado de la puerta.*

(señala el espacio de los espectadores) (p. 294)

En estos niveles de ficciones (que no pueden desligarse de la problemática relación vida/teatro) se expresa la fuga de la «verde verdad» última: pues, como el epílogo de **Cenicienta** advierte;

la vida es ya un espejo que se pasea a lo largo de la vida y refleja el reflejo del espejo de la vida. Como en el teatro (p. 251)

---

textos de Borges y Shakespeare, sustituyendo con palabras la realidad inasequible («una a la que nunca consiguió ver en porretas el poeta. Y, por ello, la rodeó de una sublime nube de palabras y palabras y palabras» (p. 267). Pero el teatro es tan vicario de la vida como la literatura e igualmente falso. Cfr. el prólogo del mismo Riaza a la edición de Madrid, Vox, 1980 de **Retrato de dama con perrito** sobre esta función del teatro como vicario y sucedáneo de la vida.

(7) Fiesta «de la falsía, solo llena de poetas y profetas (...) fiesta de los embaucadores y de los actores» (p. 272), como la misma representación, que es para el cortesano científico «obra descocada, cacofónica, anacrónica, camelística (...) donde no hay modo ni manera de saber lo que es verdad o es mentira (...) Explica que la vida es solo la sombra de una sombra y que solo con sombras se la puede captar (...) el ser no existe, solo el espectáculo» (p. 269).

(8) Ambivalencia del espectáculo teatral que el propio Riaza ha descrito lúcidamente en varias ocasiones y que explica el amor/odio que el escritor siente hacia su teatro. Cfr., por ejmplo, «el teatro (...) se ha servido siempre como sucedáneo de la realidad» («El danteriaza entre el más acá y el más allá», entrevista con García Pintadop, **Primer Acto**, 172, 1974, p. 10) o todo el «Prólogo sobre casi todo lo divino y lo humano» en su edición (junto con A. Castilla) de **El desván de los machos y el sótano de las hembras** y **El palacio de los monos** Madrid, Cátedra. 1978. Ver también el artículo de Pedro Ruiz Pérez, «**Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza**» Anales de literatura española, 2. 1984.

Es posible, quizá, que al llegar al otro lado del último espejo nos espere la realidad, poco tranquilizadora y nada satisfactoria: esa interrogante, más que certeza, es lo que propone el último cuento no contado, cuyos accesorios se encierran en el último armario escénico, vacío, con su rótulo «CERDITOS»:

E.— *(...) El futuro reyecito era, simplemente, un perro; la reina estaba desnuda... pero de lejos; el monstruo barbiazulado, un juego de despojos y de espejos, solo reflejando su impotencia... Ahora el armario parece vacío... pero está repleto. Solo que, para ver lo que contiene, hay que abandonar la célebre y alucinatoria caverna.*

(gesto abarcando el teatro todo)

Entonces ya se podrá distinguir a la inmensa piara de todos nuestros hermanitos exteriores. Una maga, más mala que aquella Circe, la que transformara a los hombres en cerdos habrá convertido a los cerdos en hombres... (p. 300).

La condición de simulacro de la representación teatral se desmonta en **Libro de cuentos** por medio de la distanciación irónica, técnica habitual en el teatro de Riaza, y ejercida satírica y humorística, aunque general y constante, se produce de modo particularmente en el caso de A/Comentador, «especie de (...) dios de los títeres que bajase a la tierra o al tablado (...) casi un descendimiento (...) del autorcito» (p. 257) que critica, dirige o revela los resortes de la acción, sin olvidar la autocrítica del propio efecto distanciador:

...en realidad, este viejo truco del «estoesungallo» era para dar tiempo a las ya vistas operaciones de recamado o «estriptis» sin enojosos tiempos muertos en el fluir escénico y también, ¿por qué no decirlo? para seguir la moda de meter en la cocina al catador de la pitanza teatral, para que se empape de cómo se cuece y se monta (p. 261) (9).

El tercer cuento varía de nuevo la técnica dramática y el tono lingüístico, ahora un pastiche de extraordinaria elaboración poética en donde el actor E, caracterizado como narrador de cuentos orientales inicia con su invocación a Alá, el relato de **Barbazul**, que bas-

(9) Ver las pp. 257, 258, 259....

cula entre la atmósfera de las **Mil y una noches**, el relato gótico de castillo de los Cárpatos y la transmutación intertextual del cuento de Faulkner **A rose for Emily** (10). Sucesivamente toman el papel rotatorio de narrador el viejo criado, la doncella, la esposa y el propio Barbazul, mientras los personajes «actuantes» miman las acciones descritas, con algunas intervenciones dialogadas. La extensión de las partes narrativas de **Barbazul** (frente al dominio del diálogo actuado en **Cenicienta**, por ejemplo) se compensa con la plasticidad, visualidad intentísima de los ceremoniales: ascensión de Barbazul («*lentísimo*») (p. 291) al desván con la copa de sangre, las ceremonias de la sangre y la leche, el lavado ritual de la novia, la salmodía letánica del viejo criado, etc...

En **Libro de cuentos** Riaza ofrece, en resumen, una cadena fluyente de formas y ritmos dramáticos, trabada por el cuento del Flautista y unificada por el tema del teatro y su fascinación alienadora y vicaría.

Existe, todavía, otro aspecto que subraya la coherencia global de **Libro de cuentos** y que constituye, a mi juicio, uno de los sentidos fundamentales de la obra: el tema de la mutación, la metamorfosis y la constante fluencia de la realidad y/o del teatro (11).

Es conocida la crítica de Riaza a la representación naturalista burguesa que a través de la «ordenada composición de los elementos sígnicos y de la sintaxis teatral da a entender que (...) el mundo y (...) la sociedad se hallan ordenados de una manera definitiva e inmutable» (12), inmutabilidad que muchos actuantes de su teatro quieren preservar por medio de las ceremonias de perpetuación (13). **Libro de cuentos** expresa, por el contrario, la ambigua movilidad de una serie inasible y abierta sometida a todo tipo de rupturas, inversiones y transformaciones. Lo que puede interpretarse también como muestra de la invención de una libertad que para Riaza es el objetivo específico de su dramaturgia:

---

(10) Riaza ha escrito una versión narrada del cuento, inédita, titulada «Una rosa para la mujer de Barbazul» donde se lleva al extremo su elaboración, propiamente literaria y cuya lectura debo a la amabilidad del autor.

(11) Mutación, fluencia y variedad que afectan tanto a los cuentos individualmente considerados como al conjunto, y que explica la coherencia significativa de la mixtura que cimenta la pieza. La misma construcción de **El libro de cuentos** es así símbolo eficaz de su sentido.

(12) «Prólogo sobre casi todo lo divino...» cit. p. 52.

(13) Cfr. el excelente artículo de Pedro Ruiz Pérez, buen conocedor del teatro de Riaza, «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza». **Alfinge**, 3, 1985, 157-168 o mi «**Retrato de dama...**», cit., para esta función de las ceremonias.

el teatro (...) es la invención de una libertada, no el concienciador de un mundo exterior ni el reflejo de una realidad deformada por callejones de gatos o de perros, sino éso: el inventor de una libertad (14)

Observando desde este punto de vista **Libro de cuentos** queda clara la función de la técnica de ruptura constante en todas las dimensiones (16). Ruptura, por ejemplo, del personaje como carácter «sólido»: en **Cenicienta** el actor/personaje B. se metamorfosea constantemente (voz, sexo, gesto, condición, papel):

Pues seré, quiera o no quiera,
con el sexo intermitente
propio de toda esa gente,
pregonero o pregonera
del Bagdad de la Baviera,
seré el fantasma del padre,
una bondadosa madre,
y hasta un perro seré yo
que en reparto se coló (p. 227)

lo mismo que el polifacético personaje de **La reina desnuda.** La Cenicienta de Riaza (con la inversión del cuento tradicional) es un Ceniciento varón que se casa con un Príncipe representado por una actriz; las hermanastras siguen siendo hembras en la ficción de Riaza, como en el cuento tradicional, pero encarnadas en las tablas por dos actores (16). En **La reina desnuda** también se ofrece la inversión del dato tradicional (el rey desnudo), etc. Las rupturas y mutaciones se continúan en el propio texto, en numerosas alusiones y datos «contradictorios»: Barbazul es «conde be», «marqués de be», «vizconde de be», «duque de be»... y su boda la celebra un oficiante al que se menciona como «archimandrita», «arzobispo», «protocardenal» o «archidiácono»... El espacio escénico (representado, descrito o aludido en el texto) sufre iguales manipulaciones: escenario vacío (con los armarios maravillosos) cuyo decorado es engendrado

---

(14) Riaza, «**Pequeño paseo ante el retrato de una dama y sus perritos resplandecientes**» en la edición de **Retrato de dama con perrito** de Fundamentos, Madrid, 1976, p. 17. Cfr. Hazel Cazorla «**La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza**». **Pipirijaina**, textos, 18, 1981.

(15) Para las rupturas de todas formas y fórmulas teatrales como líneas maestras de la dramaturgia de Riaza, ver el citado «**Prólogo sobre casi todo lo divino...**»

(16) Todo esto se refleja, claro está, en el trabajo del actor, a quien Riaza exige extraordinarios esfuerzos y a quien considera soporte indispensable.

por el discurso y abierto a toda imaginación. En el diálogo de las hermanastras de **Cenicienta** se nombran como lugares de la acción el paseo madrileño de La Castellana, el jardín de Luxenburso parisino, Villa Borghese, Kesington Gardens, El Prater, etc., y en el pregón de B., el ficticio país en que reina el príncipe es Baviera, Bagdad, Alta Silesia, Basora, etc. El tiempo manifiesta la misma calidad metamórfica, destructora de cualquier linealidad fijadora: basta apuntar solamente las referencias temporales de **Cenicienta** (17) o la repetición de la escena ritual de la jarra de **Barbazul**, que da marcha atrás en el tiempo para volver a plantear, irónicamente, un nuevo «final feliz» (p. 294).

Pareja libertad se evidencia en el manejo de la lengua literaria y los sistemas de signos escénicos. Frente al rechazo trivial que algunas dramaturgias contemporáneas han hecho del texto para privilegiar los sistemas gestuales o escenográficos, Riaza cultiva, con gran capacidad poética, el texto literario de sus obras, sin olvidar los otros sistemas sígnicos (18). Con toda razón ha escrito Francisco Nieva (19) que el lenguaje de Riaza es «uno de los más bellos, imaginativos y fluidos que es posible encontrar en el nuevo teatro». No puedo hacer en estas páginas un análisis demorado de la complejidad y riqueza del lenguaje poético de Riaza, cuya característica más general habría de empezar en la multiplicidad de registros y elementos linguísticos, desde el poético literaturizado hasta el vocablo mal sonante y provocador, de la metáfora al juego de palabras, de la aliteración cacofónica al préstamo o neologismo... Ejemplos de cuidadosa elaboración de imágenes y motivos líricos se hallan en cada página (muy intensamente en **Barbazul:**

> *Y los que todo lo mudaran ni siquiera habían dejado el esqueleto de una rosa en el vaso que un día contuviera una rosa. Solamente habían dejado sobre el tocador también, una rosa invisible en un vaso vacío (p. 286).*

---

(17) Pasa, por ejemplo, de ser «las sei y seis» (p. 228), al «mediodía y más» (p. 229), «las nueve ya» (p. 230) y luego «las siete treinte y siete» (p. 231) en lo que se supone es serie lineal de peripecias sucesivas.

(18) Recuérdese que Riaza es poeta militante: uno de sus libros de poesía se titula, precisamente, **Libro de cuentos** (Premio «Vizcaya» de poesía, 1978).

Explícitamente ha subrayado el valor de lo verbal y también su obsesión por la «teatralidad por los cuatro costados»: «creo en la situación privilegiada del idioma oral, pero hay otra serie de connotaciones como pueden ser la imaginería o todo el juego de actores (...) la pintura, la música, la danza» (entrevista con Alicia Ramos, Estreno, VIII, 1, 1982, p. 19. Cfr. «Prólogo sobre casi todo lo divino...», en la ed. cit. de «**El desván de los machos**» p. 108-9).

(19) «Luis Riaza o la subjetividad heróica», introducción a **Retrato de dama...**, ed. cit. Fundamentos, p. 12.

Todos los recursos de la retórica literaria (20) son portadores de ambivalencias grotescas: líricos o satíricos, trágicos o cómicos:

— **paralelismos:** «subía y bajaba escaleras y escalones, franqueaba puertas y portones y atravesaba salas y salones» (p. 279).

— **enumeraciones** sometidas a otras precisiones estilísticas, como la técnica de los miembros crecientes: «pintarrajeados como indios, dando saltos como simios y haciendo estallar petardos como terroristas» (p. 224).

— **aumentativos y diminutivos**, muy abundantes y elemento esencial del lenguaje emotivo: «nietines», «niñito» (p. 227) «manzanitas», «pobrecitas», «culebrón», «holgazanotas», «capullito», «paseito», «solecico» (p. 229); «Unos hojaldritos, unas trufitas, unos cangrejitos» (p. 230).

— **préstamos:** a menudo grotescamente macarrónicos: «mamuasel», »p'it pu» (p. 230); «baked salmon», «Horseradish sauce», «buscuits», «coffees» (p. 230); «soutien gorge» «decolleté» (p. 233).

— **disfemismos y coloquialismos:** «pija», «cojonudo» (p. 225); «culo» (p. 263).

— **metáforas**: degradatorias, con un centro de atracción muy importante en las animalizadoras: «ratas», (p. 224); «víbora», «reptiles», (p. 235); «perra» «tarántulas» (p. 236)...

— **paronomasias:** «ratas para rato» (p. 256); «recoge velas y pon velos» (p. 263); «martriz de actriz haciendo de emperatriz», «Más tieso de ánimos y de lanza que el lance de la danza» (p. 273). Repárese, como ejemplo significativo en la serie de nombres atribuidos a las prostitutas en **Cenicienta:** «Lachila», «Chilali», «Lalachi», «Lilacho», «Lalacho», «Lalacha»... (pp. 243-244).

— **aliteraciones cacofónicas y humorísticas:** «tetras teatreras de la tramoya tramposa» (p. 257); «triangular tinglado» (p. 258); «los intrínguilis trágicos de la triste trama» (p. 259) «proceloso proceso de procacidad» (p. 263); «preminente profesor, el primun interpremios, el preceptor primordial» (p. 269).

— **perífrasis, retruécanos, juegos de palabras**: «artilugios del oir» (p. 269); «D/Hermanastra 2.— ¿Crees, mamaita, que me

(20) Doy algunos ejemplos asistemáticos como mera intención ilustradora.

irá esta cola de caballo? (...) C/ Hermanastra 1.— ¿Y a mi este cabello a lo loco?» (p. 233); «—¿Y mi buen porquero?— Haciendo porquerías» (p. 271)...

— **neologismos**: «comiqueras», «casacas doradopurpúricas» (p. 257); «poetísimo» (p. 266); «barbazuladas» (p. 280)...

etc.

Estos y otros recursos aparecen integrados en diversos registros, frecuentemente paródicos, que a menudo remiten a textos concretos (Shakespeare, Quevedo, Faulkner...) (21) empiezan ya por la obertura de *Cenicienta* en décimas y se suceden:

1) discurso burocrático de Ceniciento: «a la vista de cuanto antecede y salvo que el superior criterio de V.I. no implique un concepto agravatorio...» (p. 233)

2) pastiche shakesperiano de *Hamlet* (p. 234) o *Romeo y Julieta* (p. 247)

3) pregón de B. (p. 249) con el soniquete correspondiente, o del alcalde (p. 256) sin adoptar el tonillo

4) bando municipal igualmente paródico (p. 256)

5) formulismos milyunochescos de narrador oriental como extravagante marco de **Barbazul**

6) parodia de crónicas sociales en la descripción de la boda de Barbazul o los vestidos de la reina desnuda

7) letanía de la leche de la muerte en **Barbazul**: salmodia ceremonial, etc.

Los efectos de esta rica multiplicidad alcanzar su cima expresiva en las grotescas rupturas que se producen por la yuxtaposición de registros antitéticos: algunos ejemplos significativos me eximirán de mayores comentarios:

C/ Hermanastra 1.—Un Baked Salmon with Horseradish Sauce

D/ Hermanastra 2.—Unas tripas de cerdo a la riojana.

---

(21) Ver la lista de «Citas» al final de la obra, donde no aparecen todos los elementos intertextuales, pero sí los más importantes. Hay otros casos más o menos extensos y ocasionales (las pieles segismundianas que viste Gyges, la alusión proustina «Te dejo (...) a la búsqueda de las hogueras perdidas», p. 270; alusión a otra de Riaza, **Medea es un buen chico**» («Cenicienta es un buen chico», p. 227), etc.

C/ Hermanastra 1.—Tròpical Fruit. Biscuts. Coffe. (p. 230).

C/ Hermanastra 1.—¿Crees, hermanita, que lucirá lo suficiente este soutien gorge con mi decolleté?

D/ Hermanastra 2.—¿A mí me preguntas? (...) Cuanto más te despechugues más se te verán los sebos.

C/ Hermanastra 1.— Sebos serán los tuyos, so puerca (p. 233).

C/ Candaulo.— Precisa será un arte entre las artes para describir esta noche entre las noches. (...) ¿Te crees tú dotado, amigo mío, de tal arte entre las artes?

D/ Gyhes.— Solamente, ¡ay de mí!, alcanzo el arte de rascar gorrinos. (pp. 261-262).

C/ Candaulo.— ¡Huele, huele el efluvio que circunda, como una nube fragante, a la reina!

D/ Gyges.— Confieso que, de verdad, de verdad, no olisquedo sino un cierto tufillo a sobaquina (p. 265-266).

La exhuberancia verbal en ningún caso aminora los sistemas de signos no verbales de la puesta en escena, con los que forma indivisible unidad y que, en conjunto, son responsables de la «teatralidad por los cuatro costados» (color, gesto, música) que caracteriza la obra de Luis Riaza. El esplendor visual de los ceremoniales ha sido puesto de manifiesto repetidamente por los estudiosos de su teatro (22). De nuevo encotramos en **Libro de cuetos** esta fascinación espectacular con toda la ambigüedad de su índole grotesca (23): ceremonias de **Barbazul** (lavado nupcial con striptease y vuelta a vestir; ascensión de Barbazul con la copa funeral; preparación del tálamo-túmulo), danza de la reina en **La reina desnuda**, mímicas (**Barbazul**), grandes mantos pardos, negros, rojos, blancos; pelucas, camisones vaporosos y adornados, sombreros y pamelas, vestidos de principios de siglo azules y rosas...

Las técnicas de ruptura se enriquecen todavía en este terreno con las dislocaciones e incongruencias entre gesto, discurso, situación y tono, y los abundantes rasgos satíricos y humorísticos: sirvan como mínimos ejemplos la desgana displicente y nada trágica con

(22) Cfr. mi artículo «**Retrato de dama con perrito...**» donde recojo algunas referencias pertinentes.

(23) Sobre las dimensiones de lo grotesco en Riaza podría hacerse un sugestivo trabajo. Por ahora puede verse el artículo de P.L. Podol «*Ritual and Ceremonyin Luis Riaza's Theater of the Grotesque*» **Estreno**, VIII, 1, 1982, 7-8 y 17.

que Gyges mata a Candaulo *(«D hunde el espadín entre las escápulas de C. «sin ninguna convicción» (...) A/ Comentador.— Podías haber puesto un poco más de ímpetu enfático en la escena que sumera se supone»* (p. 272-273); los exagerados paréntesis gestuales del Comentador en **La reina desnuda),** la voz cavernosa del espíritu paterno **(Cenicienta** p. 234) que ridiculiza el texto parodiado; los constantes cambios de tono de los actores (subvenciones oficiales a la «cultura», p. 223; la crítica teatral de los periódicos y sus santones, p. 268; las recepciones del rey a los intelectuales, p. 266; los impuestos, p. 298...)

* * *

Libro de cuentos es, en suma, un espectáculo cuya libertad de invención no olvida nunca la coherencia expresiva de sus integrantes: un retablo de maravillas llenos de extraordinaria riqueza plástica y poética. También una especie de canto funeral al propio teatro, esa nave *«que se hunde rajada por la célebre cúspide del témpano... pero que atravesó la helada noche cargada de falsía (...) pero también rellena de esplendor»* (p. 301). Y, al fin, del incendio con que Riaza quiere consumir la falsedad del escenario, surge otra vez, como la paloma de la chistera del «mango Mandrake», el ave fenix de un teatro cuyo esplendor se sobrepone a sus miserias.