

Acerca de los paradigmas de la vanguardia en el teatro español contemporáneo

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

La pieza de Luis Riaza a la que estas líneas sirven de breve estudio ofrece enseguida al lector (y, por descontado, al escenificador consciente, bien posea éste la virtualidad del espacio de la mente, bien sea dueño de la materialidad propiciada por un proyecto real de puesta en escena) una doble y paradójica faceta, en la que reside – pensamos- el notable interés que *El fuego de los dioses* reviste en el conjunto de la obra del autor y, por su carácter paradigmático, en la creación de raíz vanguardista generada en el teatro español desde el último cuarto del siglo XX.

Así, por un lado, nos hallamos, en efecto, ante una obra perfectamente incardinada, tanto temática cuanto –lo que parece más relevante para la historia del teatro- estéticamente, en la fecunda y singular trayectoria creadora de Riaza, en cuyo interior adquiere *El fuego de los dioses* un evidente carácter representativo. Es posible afirmar, desde esta perspectiva, que los conflictos de esta pieza reproducen las tensiones y núcleos conceptuales que alientan de manera general en todo el teatro del autor y que conforman, por tanto, los principales aspectos de la visión del mundo que éste proyecta sobre su teatro. De igual manera, son también característicos de la creación teatral de este dramaturgo los principales procedimientos formales que articulan la composición de *El fuego de los dioses*, y ello hasta el punto de que esta obra no sólo constituye una muestra elocuente de la singularidad estética del teatro de Luis Riaza, sino también un adecuado instrumento para reconstruir, desde la perspectiva actual, los rasgos que conformaron el paradigma vanguardista en el teatro español más sensible a los estímulos y logros aportados por la Revolución Experimental acontecida en el teatro occidental desde los años sesenta del pasado siglo.

Pero, por otro lado, sin embargo, el acercamiento a *El fuego de los dioses* revela un acendramiento de todos aquellos aspectos temáticos y compositivos, tras del cual se percibe la ventajosa relación de esta pieza con un evidente período de plenitud en la creación del autor, que parece verter sobre esta creación los recursos deparados por una gozosa madurez técnica y conceptual. De esta forma, adquiere *El fuego de los dioses* un cierto sentido de culminación en el conjunto de la obra total de Riaza, a la vez que descubre lo que ésta alcanza de creación autónoma y acabada, en cuanto alberga tanto

una cosmogonía ficcional y conceptual propia, como unos perfiles estéticos que hallan en *El fuego de los dioses* una acertada reversión sobre sí mismos.

La esencia teatral de *El fuego de los dioses* se asienta, en primer lugar, sobre una nítida dramaticidad, que alberga un conflicto cuyo primer nivel es recurrente en todo el teatro de Riaza. Se traza, en efecto, una reflexión articulada por las relaciones de dominio y sumisión que mantienen, en la primera escena de la obra, las figuras dramáticas DIOSA DEL CASTILLO y DONCELLA DE CÁMARA DE DIOSA, quienes desarrollan sus respectivas funciones de ama y esclava a través de diálogos y acciones (eficazmente resaltados por el espacio escénico) referidos, fundamentalmente, a los motivos del calor y del alimento, que la sirvienta brinda a la señora con la perspectiva eternizadora que emana del carácter ceremonial de la escena.

A estas alturas, ha ofrecido ya el autor los elementos destinados a vincular el contenido de la pieza, antes que con cualquier referente coyuntural transmitido mediante una alegorización más o menos simplista, con una conceptualización de amplio alcance, de la que son indicio, no sólo la identificación –ficcional e interpretativa- entre los dos personajes, sino también la indeterminación genérica (Amo/Ama, esclavo/esclava) anticipada en la “introducción en semiverso” (“Preparada poemero previa...”) que precede a la acción propiamente dicha, cuyo comienzo se producirá a partir de la primera escena. Así, la propia ubicación de la pieza en el proceso general de la vanguardia teatral occidental contribuye a esclarecer el sentido de la misma, mostrando cómo, antes que la referencialidad más concreta de la ceremonia de dominación que emana de Jean Genet, conviene a *El fuego de los dioses* el concepto, a la vez dual y cósmico, de la crueldad artaudiana. Dicha oposición dicotómica es puesta de relieve por el propio autor, quien ya desde la introducción alude al concepto hegeliano de dialéctica histórica invocando al insigne filósofo alemán.

En esta su primera parte, la dimensión conceptual de la pieza se asienta sobre una anécdota cuya relación con el mito vuelve a subrayar la inserción del teatro de Riaza, a través de la inspiración de Antonin Artaud, en la vanguardia occidental de posguerra. El propio título contiene la referencia inequívoca a la mitología griega, convirtiendo esta primera escena en un trasunto (a la vez, degradado y paródico) de la peripecia atribuida a Prometeo, abnegado benefactor del ser humano, a quien entrega el fuego divino contra la voluntad del airado y siempre vengativo Zeus.

Algunos de los indicios que acompañan esta primera situación de dominio parecen orientar el propósito conceptual de la pieza hacia el ámbito referencial de la acción liberadora o “Verdadera Revolución de la Historia”, como el propio texto indica asumiendo, al menos en el plano terminológico, el desarrollo marxista de la dialéctica hegeliana. Es más, la segunda escena de la obra se configura, tanto en el plano anecdótico cuanto en el ceremonial, como la materialización de un proceso revolucionario de carácter liberador. Las figuras –ahora, nuevas- del drama constituyen un desdoblamiento de Prometeo, al que se añade (al menos, en PROMETEA C) un componente de insumisión activa. Esta dimensión historizadora, alusiva a un considerable número de procesos revolucionarios de carácter político y social desarrollados en el siglo XX, aparece subrayada, en esta parte de la obra, mediante alusiones a referentes históricos concretos (“¿Como no te presentes ahí arriba, en su

palacio de invierno convertido en palacio de verano y la exijas, amenazando con destriparla si no cumple con tus justas exigencias”) o a través de un discurso poblado de inequívocas referencias (“muchos esclavos, humillados y ofendidos, quizás la mayoría, se conforman con su puerca situación”, “pero llegará un día en que todos nos pondremos de acuerdo [...] todos contra Él”). Fuertemente marcado por el signo visual de “la herramienta liberadora”, el final de esta escena parece vincular de manera cierta la apropiación del fuego, aludida en el título y llevada a cabo por las dos Prometeas, con el consabido resarcimiento de la justicia histórica universal, consistente en la devolución de los bienes materiales a quienes, siendo sus legítimos dueños, habrían sido despojados desde siempre por los detentadores del poder y de la opresión.

Ahora bien, esta dirección aparentemente predominante en la semántica de *El fuego de los dioses*, si bien podría resultar acorde con una interpretación -habitual en una parte de la historiografía del teatro español contemporáneo- que enfatiza la dimensión ideológica de esta y otras obras de vanguardia agotando la referencialidad de las mismas en la coyuntura política tardofranquista, resulta rápida y diáfana superada en la pieza de Luis Riaza, ya incluso mediante la propia evolución de su anécdota narrativa. La tercera escena, en efecto, se aparta del trazado ficcional del mito prometeico para reconstruir, en primer lugar, la eterna ceremonia del remordimiento y posterior disensión entre los asesinos; y para incorporar, en último término, el esquema narrativo del episodio bíblico protagonizado por Caín y Abel. Sin embargo, lejos de quedar, por esto, reducida a un simple diagnóstico del fracaso revolucionario, la pieza multiplica las señales que acaban por elevar su sentido a una dimensión de amplio alcance conceptual y, en definitiva, filosófico.

En otro lugar hemos señalado cómo el Existencialismo, especialmente a través de algunas de sus formulaciones de posguerra, se convierte en el más fecundo referente de la vanguardia teatral occidental, hasta el punto de alentar (teniendo en ello, como insignes precedentes, a los maestros del Absurdo) en la mayor parte de las creaciones generadas por la Revolución Experimental de los años sesenta y setenta, proporcionando un adecuado contenido conceptual a las nuevas formas que iban a transformar el hecho teatral.¹ Desde nuestra perspectiva actual, resulta posible extender este postulado a las obras del teatro español de aquella época que, de manera cada vez más diáfana hoy para el historiador del teatro, materializaron la incorporación y desarrollo efectivos de la vanguardia en la creación teatral española del período transitorio.

El fuego de los dioses constituye, como hemos señalado, un ejemplo elocuente, también en este sentido. En efecto, el núcleo más profundo de la esencia conceptual de la obra viene dado por una reflexión que induce en el lector amplias resonancias de Kierkegaard, Heidegger, Unamuno, Sartre y otros de los notables pensadores de los que se nutrió, de un modo u otro, la filosofía existencialista. La reflexión que, a través de *El fuego de los dioses*, materializa escénicamente Luis Riaza con tanta contundencia

¹ “Existencialismo y rito, fondo y forma de la vanguardia experimental” (estudio de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, de Jesús Campos García), en García Ruiz, V. y Torres Nebrera, G. (eds.), *Historia y antología del teatro español de posguerra*, Vol. VII (1971-1975), Madrid, Fundamentos, pp. 498-509.

conceptual cuanta eficacia estética, rebasa la consabida concepción de un mundo sin Dios, para formular el postulado de que, a pesar de ello, el ser humano se inventa ese dios que no existe, confiriéndole, además, los atributos que lo convierten en un ente terrible y de los que emanan, en definitiva, los males de la humanidad. Si, en la segunda escena de la obra, el diálogo entre las dos Prometeas enuncia con claridad este pensamiento, enfatizado enseguida por el cuento que la primera relata a la segunda, otras partes de la pieza materializan este núcleo conceptual, desde la degradada concreción del fuego prometeico en un vulgar calentacamas y de la mitológica ambrosía en huevos fritos con chorizo, hasta la plasmación de la terrible máxima de Hobbes en el fratricidio final, que no sólo implica imposibilidad de convivencia, sino, también, negación de toda trascendencia y, con ella, de todo sentido a la condición humana.

El mismo plano formal confirma esta interpretación, a través de una intertextualidad que remite inequívocamente a Calderón (“el peor delito del hombre es haber nacido”) y, sobre todo, a la beckettiana pieza *Esperando a Godot* (a través, incluso, del “arbolito seco con la correspondiente peana” de la tercera escena). Al mismo tiempo, la inclusión, entre estas referencias interteatrales, de la propia creación del autor (“Prometea es un buen chico”) informa sobre la especial situación del teatro de Luis Riaza (y, particularmente, de *El fuego de los dioses*) en la historia teatral contemporánea.

En efecto, la perfecta (y, en esta obra, plenamente madura) asunción por Riaza de los postulados estéticos de la Revolución Experimental se manifiesta aquí tanto en el plano compositivo como en el de la concepción escénica. Con respecto a lo primero, *El fuego de los dioses* muestra una incorporación sistemática del procedimiento asumido, como patrón creativo propio, por una vanguardia teatral entregada a la tarea de separar la ordenación de sus creaciones del elemento, intensamente figurativo, aportado por la anécdota tradicional. La ceremonia, en efecto, que se convierte en vehículo eficaz para la materialización de las obsesiones y conflictos del teatro vanguardista, articula enteramente la composición de *El fuego de los dioses*. De igual modo, la escenicidad de esta obra incorpora –y desarrolla con evidente originalidad– los procedimientos que, presentes ya en las *serate* futuristas y en las veladas dadaístas, iban a sustentar la quiebra de la figuración en la Vanguardia Experimental de posguerra; y ello, desde la concepción del espacio escénico hasta la previsión de un trabajo interpretativo que, como aquél, se muestra diametralmente alejado del canon naturalista.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero, desde la brevedad de la aproximación que aquí estamos practicando, quizá sea preferible subrayar el carácter singular del ejercicio de estética vanguardista que practica Luis Riaza en *El fuego de los dioses*. En efecto, el pleno dominio de los procedimientos de vanguardia aparece aquí unido a idéntica plenitud en la consciencia creadora del autor, la cual se manifiesta en los varios aspectos de la obra. Así sucede con el despliegue, a través de las abundantes didascalias del texto, de una completa y riquísima idea de la escenicidad, que el autor controla y dirige en todo momento, asumiendo incluso, a tal fin, la condición de personaje o figura de la pieza, transmutado precisamente en “didasca” o “autor”, así como en “juececillo”, “yo” y, otra vez, “didascálico”.

Esta condición de auténtico demiurgo, propia de la condición de autor total (esto es, dramaturgo) que evidencia la madurez creadora de Riaza, adquiere una nueva dimensión en el plano ficcional, que el autor enriquece y multiplica de manera portentosa, sirviéndose no sólo de los procedimientos intertextuales e interteatrales ya mencionados y de otros muchos –con notable presencia, en ellos, de una admirable ironía- presentes en el texto, sino también de un despliegue constante de la metateatralidad, que incorpora desde lo mejor del cervantino *Retablo de las maravillas* hasta los procedimientos de este tipo presentes en el shakespeariano *Hamlet*. Mediante ellos, nos hace atravesar Luis Riaza los límites mágicos de lo imaginario de manera incesante, convirtiendo la dimensión escénica prevista para *El fuego de los dioses* en una magnífica síntesis de cuanto ha innovado en este sentido la más reciente historia del teatro.

Ahora bien, el autor ha compuesto su texto desde el conocimiento de la diferencia entre la materialidad de la puesta en escena deseable y la virtualidad de las más probables (como demuestra de manera pertinaz la historia del teatro español actual) edición y consiguiente escenificación virtual por parte del lector más consciente. En este sentido, *El fuego de los dioses* se caracteriza, al igual que todo el teatro del autor (y, también, de modo parecido al de otros insignes autores vanguardistas españoles, desde Miguel Romero Esteo hasta Francisco Nieva), por un despliegue absoluto de los códigos verbales, cuya elaboración se hace presente de manera notoria tanto en el discurso (a través de unas réplicas frecuentemente elevadas desde su función referencial hasta el plano del ejercicio más noblemente literario) como en las acotaciones (ofrecidas al lector, como intermediario fingido entre él mismo y el autor, por el llamado “didasca” o “didascálico”). Como muestra cumplidamente *El fuego de los dioses*, la importante posición que alcanza el plano lingüístico en la jerarquía funcional de los códigos teatrales, dentro de buena parte de los autores españoles de vanguardia, antes que significar cualquier tipo de atenuación de la resuelta asunción por estos de los presupuestos estéticos de la Revolución Experimental, manifiesta, bien el contrario, la extensión, también al plano de los códigos verbales, de una voluntad experimentadora que caracterizó, ahora sí, de manera notoriamente singular, al teatro vanguardista español en el que se inserta, con particular brillantez, la excelsa creación teatral de Luis Riaza.