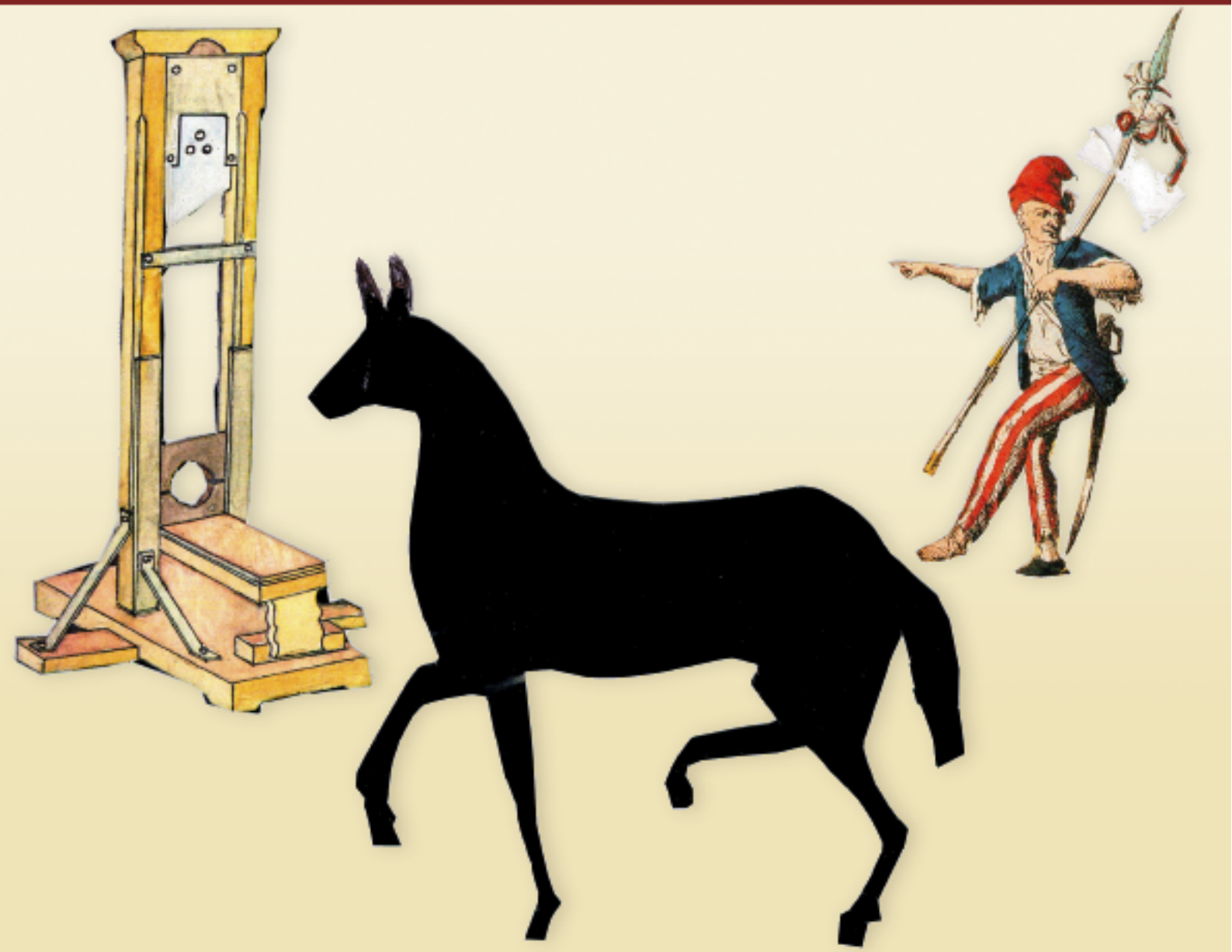
LOS MUÑECOS

Luis Riaza

Edición M.ª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez



BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2023

RIAZA, Luis
Los muñecos, edición de M.ª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez
Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023, 143 pp.
ISBN: 978-84-1143-981-7

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.

© 2023, Luis Riaza, M.ª Jesús López Montilla y
Pedro Ruiz Pérez
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-1143-981-7

Imagen de portada: *collage* de Luis Riaza.

LUIS RIAZA

Los muñecos

ÍNDICE

	Págs.
I. PRESENTACIÓN	v
- La obra en el escenario. Representación y recepción	vi
- Una dramaturgia germinante: ceremonia y metateatralidad	xiii
- Historicidad y puntos de fuga	xx
- El texto	xxv
II. *LOS MUÑECOS*	1
- Primer día	3
- Segundo día	40
- Tercer día	80
III. REFERENCIAS INSERTAS	81
IV. ANEXOS	102
1. Autocrítica de *Los muñecos*	103
2. *Los muñecos* en el programa del Festival de Sitges	106
3. Carta de Luis Riaza sobre la censura	109
4. Crítica de Julio Manegat	114
5. Esbozos de César Oliva para la puesta en escena de *Los muñecos*	115

I

Presentación

La obra en el escenario. Representación y recepción

En la presentación redactada para acompañar la puesta en escena de *Los muñecos* por el Teatro Universitario de Murcia (anexo 2), Riaza se declara en 1968 un «autor inédito». Ciertamente, ya había compuesto textos teatrales y poéticos, había ganado un premio[1] y estaba en marcha otro proyecto de montaje. Sin embargo, *Los muñecos* fue el primer texto del autor que se puso en escena o encontró otro modo de difusión pública, si es que la única representación que le fue permitida puede considerarse así.

Como las demás piezas compuestas en estos años e integrantes de un pequeño ciclo con un fuerte aire de familia[2], su aparición se debe al marco singular que en estos años representó el Festival de Teatro de Sitges. En su diseño había una fase de concurso, en la que se seleccionaban los textos dramáticos, para adjudicarlos a continuación a unos grupos o compañías también escogidos previamente, encargados de poner en escena el texto correspondiente en los plazos y con las condiciones establecidas. Los resultados escénicos se presentaban en un ciclo de en torno a media docena de obras, que pronto se convirtió en un referente de la renovación teatral en esos años, al tiempo que en un espacio de libertad sociopolítica en tiempos de asfixia. Por los escenarios catalanes pasaron autores y obras representativas del giro que la estética teatral estaba dando desde las posiciones establecidas por la llamada «generación realista»[3], y en sus tablas se reafirmó el modelo del «teatro independiente»[4], como espacio renovador y alternativo al de la oficialidad y los circuitos

[1] Riaza obtuvo el Premio Guipúzcoa de Poesía en 1966 con la obra *Como la araña, como la anaconda.* Véase ahora la edición de M.ª Jesús López Montilla (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022) https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=anaconda.

[2] Son *Los círculos* (1966), *Las jaulas* (1968) y *Los mirones* (1970), en estos momentos en proceso de edición para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Las fechas de redacción indicadas tienen algo de tentativo, ya que, a falta de una confirmación documental, se basan en indicios internos, con el término *ad quem* de su escenificación.

[3] Véase César Oliva, *Disidentes de la generación realista: introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda*, Universidad de Murcia, 1979 (en el título se incide en la condición de disidencia que tenía este teatro respecto al dominante en la escena comercial). Una perspectiva más distanciada introduce Félix Rebollo Sánchez, «La llamada "Generación realista" dramática posterior a 1939», *Letras de Deusto*, 129 (2010), pp. 169-195. Para un balance crítico, Cerstin Bauer-Funke, «La Generación Realista: Bibliografía», *Don Galán*, 1 (2011), en red.

[4] Con el valor de la cercanía (también con algo de sus limitaciones), da una temprana imagen del fenómeno Antonio Fernández Insuela, «Notas sobre el teatro independiente español», *Archivum*, 25 (1975), pp. 303-322; disponible en red. Puede complementarse con Cristina Santolaria Solano, «Hacia una caracterización del teatro independiente», *Revista de Literatura*, 122 (1999), pp. 521-535. Su vertiente dramatúrgica es analizada por Georges E. Wellwarth, *Spanish Undergrounda Drama. Teatro español Underground*, Madrid, Villalar, 1978; y Alberto Miralles, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977.

comerciales. Las condiciones de precariedad derivadas de estas circunstancias reafirmaron una estética, unos procedimientos dramatúrgicos y unas soluciones estéticas características, en una especie de reforzamiento mutuo. Desde ellas sus protagonistas (autores, grupos y promotores) articularon una respuesta al ambiente opresivo de la dictadura franquista y sus manifestaciones ideológicas, una respuesta con rasgos propios y específicos, pero también articulada con los movimientos sociopolíticos actuantes en el «otoño del patriarca» de El Pardo.

Sin olvidar que en el dossier documental del T. U. de Murcia[5] la obra se fechaba en 1966, esto es, un año antes de que el Festival de Sitges se pusiera en marcha, algunas referencias externas a hechos datados en los primeros meses de 1968 apuntan a que, cuando menos, el texto fue actualizado antes de su representación en Sitges o revisado con posterioridad[6]. En todo caso, las soluciones dramatúrgicas y escenográficas de la obra se muestran en muy estrecha sintonía con lo que la iniciativa catalana permitió aflorar y convirtió en rasgos de identidad para una corriente renovadora del teatro español, en temas, tratamientos y lenguajes. No eran estos de una uniformidad dominante; más bien se trataba de un aire de familia o una sintonía en los principios básicos orientados a una liberación de las formas y a la búsqueda de la correspondiente libertad en el plano de la vida personal y social. A estos efectos podría considerarse una buena muestra la programación que, casi siempre en representación única, se ofreció a los espectadores del Festival en su segunda edición, en octubre del trascendente año de 1968. En la programación se incluía, junto al de la pieza de Riaza, los montajes *Los tres reinos*, de Carlos Boves (por el Grupo Bambalinas), *El gorrinillo* de Emilio Guerrero (por Akelarre, de Bilbao), *La decoración del hogar* de José Arias Velasco (por el Nuevo Teatro Experimental), *Un mes entre ells* de Fausto Baratta (por el Teatre Experimental Català) y *Versos de arte menor por un varón ilustre* de Alberto Miralles (por el Grupo Experimental Cátaro, creado por el propio autor). Incorporadas o no a las identificadas como propias del «nuevo teatro español», en la inseparable vinculación de escritura dramática renovadora y las prácticas de los grupos independientes de teatro, tal como se concitaban en Sitges, se aprecian las marcas de una voluntad de renovación que roza, cuando menos, lo experimental, temas y asuntos separados de los habituales en los escenarios consagrados y un aire de libertad en los lenguajes del que no era un indicio menor el uso de otras lenguas hispánicas, como el catalán.

Todos estos rasgos son apreciables en *Los muñecos*, incluyendo la voluntad de ruptura con «la lengua del imperio» y su canon estético. La singular personalidad y potencia creativa de Riaza no permiten hablar de mimetismo o rasgos de escuela, y así lo confirmarían su relativo aislamiento en estos años de «inédito» y la coherencia y singularidad de su trayectoria creativa posterior. Sin embargo, es imprescindible considerar la sintonía registrada en una precisa coyuntura histórica y estética y en el entorno fuertemente connotado de un teatro independiente, del que el Festival de Sitges se estaba conformando, ya en su segunda edición, como un paradigma, reflejo de la situación del

[5] César Oliva *et al*., *Ocho años de Teatro Universitario. T. U. de Murcia (1967-1975)*, Universidad de Murcia, 1975. Véase también https://cdaem.mcu.es/teatro-independiente/grupos/tu-de-murcia.php.

[6] Valga como muestra la alusión a algún episodio icónico de la guerra de Vietnam fechado en 1968, como se comenta entre las referencias de la obra en el apartado correspondiente. Son, además, referencias que no se reflejaron en los informes de los censores, frente a lo que era previsible. Esto y el carácter de copia definitiva del testimonio conservado apuntan a una revisión *a posteriori*. Véase el apartado sobre el texto editado (*infra*).

teatro renovador en España, en todas sus potencialidades y promesas compartidas. También en sus vicisitudes y limitaciones. De estas, en mayor grado aún que las derivadas de la escasez económica, la más importante fue la censura franquista, que controlaba (o intentaba controlar) hasta el más mínimo de los elementos, desde los políticos a los más estrechamente morales, llegando incluso a incidir en aspectos específicamente estéticos y de concepción teatral. La pieza riacesca se convirtió para su desgracia en un caso paradigmático de los efectos del sistema de control represivo, tal como ha actualizado documentalmente y ha valorado Berta Muñoz Cáliz[7]. Su minucioso trabajo ha sacado a la luz los datos fundamentales de los expedientes de censura, que en el caso de esta obra fueron dos, pues al que vino impuesto por su inclusión en el programa del Festival se sumó justo un año después otro intento, de nuevo por parte del Teatro Universitario de Murcia, con una adaptación realizada por su director, el también profesor César Oliva, con el fin de obtener una mayor permisividad y darle continuidad al montaje. La estratagema no surtió efecto, pues la radicalidad de la obra no escapó al no siempre fino olfato de los censores, y no obtuvo más beneplácito que en la ocasión anterior; aunque su carácter escurridizo motivó dos rondas de lectura, con sus consiguientes informes, y obligó a someterse a un dictamen del pleno de la Junta de Censura, finalmente solo se autorizó para el formato de teatro de cámara y «exclusivamente para el Teatro Universitario de Murcia», eso sí, tras cortes de distinta entidad en 16 páginas y la condición del visado último de la puesta en escena a partir del ensayo general, pues algo que no escapó a los ojos inquisitoriales era la potencialidad de transgresión en los componentes no estrictamente verbales de la obra.

El efecto más negativo del mecanismo censor fue, sin duda, y especialmente en este caso, el de la restricción casi absoluta para la puesta en escena, al limitarla a una única representación. Esta barrera infranqueable entre la obra y su destinatario fue, sin margen de duda, mucho más determinantemente lesiva que las intervenciones de detalle en su texto. Las transcripciones realizadas por Muñoz Cáliz (2006) de los informes y sus registros de las mutilaciones propuestas por la censura para el texto hacen innecesaria su reproducción aquí por extenso, cuando podemos editar el texto en su versión original (o definitiva), sin intervenciones externas. Sí podemos, en cambio, en relación con la censura, incorporar en el anexo 3 un documento inédito, prueba fehaciente de las estrategias que, como sucedería en el caso de *Los muñecos*, hubo que desarrollar (no siempre con efectos negativos, gracias a la creatividad del autor) para sortear las prohibiciones y que complementa la huella administrativa del expediente de censura de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* en 1975. Y nos parece pertinente demorarnos un momento en señalar la pertinencia del diálogo establecido entre los informes de los censores y la crítica generada por el espectáculo de *Los muñecos*.

El primer paso por censura se sustanció en dos informes tan escuetos como determinantes y tan cercanos a las claves de la obra como desorientados en su interpretación. La franqueza al respecto de Florencio Martínez Ruiz es casi enternecedora:

[7] Las referencias a Riaza se inscriben en el amplio panorama trazado en Berta Muñoz Cáliz, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, FUE, 2005; los informes *sobre Los muñecos* los recoge en *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, FUE, 2006, pp. 499-515.

> *Los muñecos* es una obra, para mí, inabarcable e imposible de contar. Los personajes-muñecos se desdoblan cuando quieren y son movidos como marionetas. Estamos ante un teatro -si es que lo es- absurdo y onírico con desplantes automáticos y quizá siempre detonante donde es difícil calibrar y apresar todas las intenciones. Todo el drama parece ser una preparación para el proceso a Luis XVI que muere en la guillotina. Por otra parte, los personajes Ti Prans y Leidi llenan la escena con sus diálogos inverosímiles donde saltan alusiones actuales y algún que otro ex-abrupto (*sic*).
>
> ¿Obra de clave? Puede ser, pues de lo contrario, su memez es manifiesta, pero no veo -aun admitidos algunos efectos verbales y frases con intención- el posible fondo. Por esta falta de concreción y su indudable estilo confuso, la obra es un misterio. Haría falta verla en el escenario -donde habría que cuidar una serie de situaciones del camastro de los muñecos, etc.

Por su parte, Sebastián Bautista de la Torre se esfuerza en darle una cierta solvencia erudita a su informe, aunque sin conseguir evitar la sustancial coincidencia con su compañero represor:

> La obra es un batiburrillo indigerible, mezcla de Brecht y Weis (*sic*), pero a lo pobre. La intención subversiva es manifiesta, aunque de escaso efecto, dada la incoherencia y dispersión que produce el tratamiento. Acaso lo más molesto sean las mescolanzas anacrónicas y las alusiones identificables, amén de ese tufillo incestuoso de rara congruencia entre Ti Prans y Leidi… Y lo más peligroso, sin duda, el montaje y la interpretación.[8]

¿En qué se sustanciaba la coincidencia de criterio? Además de las dificultades de comprensión, de posible atribución a un experimentalismo con claras referencias en la tradición europea, en los informes latía la percepción de un mecanismo alegórico que distanciaba imágenes y referentes (con posibilidades de identificación en el montaje), se apoyaba en anacronismos y apuntaba a una intención subversiva, aunque se mostraban incapaces de concretarla, entrando en el señuelo de la transgresión de la moralidad sexual[9]. Considerados como elementos negativos además de amenazantes, los dictámenes, con independencia de sus efectos pragmáticos de represión, rondaban, sin penetrarlos, los códigos esenciales de la pieza, en los que se estaba consolidando el lenguaje teatral de Riaza. En su segundo paso por el tribunal censor, ahora en pleno, las observaciones amplían las claves de la pieza, al subrayar el «enfrentamiento de dos generaciones» y la denuncia de «las atrocidades, injusticias y abusos del bando de los poderosos que actualmente dominan la Tierra» (B. de la Torre); juzgar «un diálogo inverosímil, pero quizá de grandes efectos teatrales» (Martínez Ruiz); reconocer «alusiones directas a la situación política y social española» (Sunyer); percibir el «tono de farsa, absurdo y cuento casi infantil» (sin identificar); considerar que, «obra de género esperpéntico y caricaturesco, de teatro de guiñol, permite pasar por alto expresiones, alusiones y situaciones que, planteadas en un

[8] Seguimos las transcripciones de Muñoz Cáliz, como en las citas que siguen.

[9] Con todos los matices requeridos en este tipo de declaraciones, es muy ilustrativo del carácter que nuestro autor le concedía al motivo del incesto lo que afirma en la entrevista mantenida con Ángel García Pintado: «Pienso que el incesto como alegoría puede ser otro buen elemento de ruptura. A la sociedad le molesta ver un incesto en escena», en «El Dante Riaza: entre el más allá y el más acá», *Primer Acto*, 172 (septiembre de 1974), p. 10.

orden y modo realistas, no podrían admitirse» (Marcelo García Carrión); y entrar en juicios literarios: «Admitiendo, sin embargo, lo 'absurdo' en cuanto género o resorte teatral, reconoceremos algunos aciertos, en su género, a *Los muñecos*… a cambio de una monotonía reiterativa que llega a hacerse insoportable. (…) La supuesta 'denuncia' resulta demasiado burda, para ser tomada, ni en broma ni en serio» (M.ª Luz Morales)[10].

No debe pasarse por alto la sintonía con estas observaciones mostrada por la prensa que se hizo eco del espectáculo presentado en Sitges[11]. El dossier elaborado por el Teatro Universitario de Murcia y recogido en el citado volumen coordinado por César Oliva en 1975 recoge el juicio sumario de Martí Farreras en *Tele Expres* (Barcelona, 18 de octubre de 1968): «*Los muñecos*, obra teatral de la que es autor Luis Riaza Garnacho, nos ha parecido tremendamente confusa, una idea dramática que no ha encontrado formulación escénica suficientemente inteligible» (p. 57); y el menos contundente formulado por Gonzalo Pérez de Olaguer en una revista especializada en teatro también de Barcelona (*Yorick*, 28, de noviembre de 1968): «El T. U. de Murcia se enfrentó a un texto intrínsecamente difícil e incómodo pero globalmente válido. Una farsa épico-social en su intento, que vuelve a plantearnos la crítica de la autoridad injusta que destroza al pueblo, al que el autor nos presenta como un pavoroso mundo de muñecos» (p. 58). En otro periódico catalán generalista, *El Noticiero Universal*[12], la crítica de Julio Manegat (anexo 4), aun centrada en «el montaje de César Oliva al frente del T. E. U. (*sic*) de Murcia», entra con acierto en algunos aspectos esenciales del texto riacesco:

[10] Su apariencia de anécdota no le resta valor significativo a la expresión «la cochambre en que se desenvuelve la obra», localizada en el informe de Manuel Fraga de Lis. El término se comienza a aplicar en esos años por parte de los portavoces de las clases biempensantes a las manifestaciones de una emergente cultura *underground*, sobre todo en el ámbito de la música juvenil en sus formas de *pop* y *rock*, en particular cuando se tiñen de hippismo y sus manifestaciones externas, en la imagen de ruptura cultivada por la generación joven. El desaliño de ropas y melenas se identificó con el desaseo y se utilizó como una descalificación ético-estética mientras no pudieron articularse argumentos políticos para su prohibición. Aunque el término adquirió carácter definitivo en 1975 con el festival «15 horas Ciudad de Burgos» (registrado por el No-Do, https://www.youtube.com/watch?v=Y-sCKOoyVjA), su uso venía de años atrás, y el ataque del censor resulta coherente desde su lógica con la caracterización de la rebeldía juvenil del personaje de Riaza, mucho más acentuada en obras posteriores, cercanas en el tiempo al concierto burgalés. Para el tratamiento de esta imagen véase la presentación de M.ª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez a Luis Riaza, *Nueva divina commedia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022, https://www.cervantesvirtual.com/obra/nueva-divina-commedia-1161430/, p. 22.

[11] La edición matinal de *ABC* (30 de agosto de 1968) no recoge, lógicamente, una crítica, pero su noticia sin firma nos deja datos de interés: «En Sitges, durante el próximo mes de octubre, se celebrará la Semana del Teatro, de Sitges, y la I Semana Internacional de Cine Fantástico, habiendo sido seleccionadas ya por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculo las obras que serán representadas por las compañías españolas de cámara y ensayo no profesionales para disputarse los premios al mejor autor y la mejor compañía, así como trofeos de oro para la mejor actriz o actor y al mejor director (…). Por otra parte, el jurado constituido para fallar el concurso acordó otorgar el premio a la obra titulada *Un mes entre ells*, de la que es autor don Fausto Baratta y Ruiz. Esta obra, difundida ya por Televisión Española, será también representada en el transcurso de la Semana de Teatro que se celebrará en Sitges». A modo de complemento, añadimos que el premio actoral fue ganado, precisamente, por M.ª Jesús Sirvent, del T. U. murciano, en su papel de Leidi de *Los muñecos*. Era el inicio de una larga trayectoria como actriz profesional de teatro y televisión.

[12] Fundada en 1888, la cabecera seguía siendo la más influyente entre la prensa vespertina de Barcelona.

> No es una obra fácil en su desarrollo, en su técnica, en su intercalar dos planos, dos mundos, que se estimulan e interfieren continuamente. *Los muñecos* tiene un sentido de farsa épico-social en la que se advierte el procedimiento brechtiano. En realidad, no puede hablarse, en el sentido tradicional, de «argumento». Hoy, en gran parte del arte escénico, ese «argumento» es el sentido de la obra, no los hechos que en ella se producen. Esta farsa épico-social es una crítica más de la autoridad que, cuando es injusta, destroza al pueblo que, en definitiva, será como un inmenso, trágico y dolorido mundo de muñecos (…).
>
> Insisto en que la obra de Luis Riaza -otro hombre nacido para el teatro, otro nombre que corre el riesgo de perderse antes de nacer, dada la poca «salida» de nuestros jóvenes valores- es bastante confuso en su doble juego de ficción-realidad, persona-muñeco. Pero hay como una extraña corriente, como una densidad de amargura, de poética ternura también, en este juego de contrapunto, de paradoja escénica, de libertad creadora (…).
>
> Buen ejemplo [de la oportunidad representada por el Festival de Sitges] es la farsa de Luis Riaza, y el planteamiento, estudio y caminos seguidos por el Teatro Universitario de Murcia para llevar la obra a escena con la máxima propiedad, con la más hiriente presencia en caracterización, vestuarios y elementos simbólicos.

Junto a la finura del crítico en algunos de sus juicios y una no escondida empatía con la obra, un par de aspectos resultan reseñables en esta columna periodística, en relación al ambiente teatral del momento y los condicionantes de sus claves estéticas. En primer lugar, al aplicar a un autor que en ese momento sobrepasaba la cuarentena la consideración de «joven valor» se evidencia que la categoría no funcionaba en el plano biológico, sino más bien en el generacional (como se manifiesta en *Los muñecos*) y, sobre todo, en el de la renovación estética, lo que implícitamente revela la hegemonía a finales de la década de los 60 de una teatralidad rancia y acomodada entre los intereses ideológicos de la estética oficial y la ramplonería del gusto comercial, que pudieran representar respectivamente José M.ª Pemán y Alfonso Paso, un año más joven que Riaza y con 7 obras de éxito simultáneo en los teatros madrileños el mismo año de 1968. Ese horizonte hace destacar los rasgos de transgresión de la dramaturgia riacesca desde sus orígenes y da una clave para entender su esencia de denuncia de los mecanismos del teatro.

El segundo aspecto se impone en la lectura de unos textos periodísticos con grandes coincidencias entre sí, pero también con los dictámenes de los censores. Una posible permeabilidad de la doctrina represiva a las páginas de una prensa altamente oficializada en su panorama no sería una respuesta adecuada en este caso, y tampoco se da el caso de que sean las personas las que circulan entre el periodismo y la censura, pues las firmas y las publicaciones mencionadas no avalan esta tesis, válida en otros casos. Más bien hay que pensar en que de uno y otro lado se están manejando elementos de un código compartido, un conjunto de conceptos y referencias, que pueden tener, no obstante, distinta valoración. Lo que la censura condenaba podía ser apreciado por la crítica teatral más independiente, pero la evidencia es que de ambos lados se fijaba la vista en los mismos aspectos, así los más formales como los concernientes a los temas de referencia o las actitudes del autor. Estas posiciones eran a la vez el resultado del debate establecido en estos años y el aliento que lo

impulsaba, en un momento en que los vientos de cambio abrían un nuevo capítulo en un enfrentamiento que venía de atrás y que a finales de la década de los sesenta tenía en la cultura un campo de batalla privilegiado, porque en él se dirimían posiciones de dominio ideológico y de eficacia política.

En este contexto, la obra de Riaza se estrena y pasa fugazmente por el escenario cuando está concluyendo el año de referencia de lo que apuntaba ser una convulsión en la historia, en una década marcada por los asesinatos de Martin Luther King, John F. Kennedy y el Che Guevara o la barbarie de la guerra de Vietnam, por citar referencias presentes en *Los muñecos*. En 1968 las convulsiones habían tomado cuerpo en la «primavera de Praga», iniciada con la llegada al poder en enero de Alexander Dubček, y las revueltas del mayo parisino, mientras latía aún y se renovaba con un londinense «segundo verano del amor» el *summer of love* que el año anterior había concentrado en San Francisco a centenares de miles de jóvenes en una celebración contracultural identificada como el movimiento *hippy*. Reduciendo a una fórmula esquemática la complejidad de todos estos fenómenos (o todas estas manifestaciones de un fenómeno global), podríamos decir que ponen en el centro de todas las miradas el valor de la política, la fuerza de la imaginación creativa y la pujanza de la juventud, pero también el peso de las fuerzas represoras (los tanques del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia, la Gendarmerie en los bulevares parisinos o la propaganda americana frente a la contracultura) y la materialización de los conflictos con el poder ideológico, de clase y ahora también de generaciones. La mencionada globalización del fenómeno (en el mundo occidental desarrollado) se aprecia en los niveles de la considerada alta cultura, pero también en la superestructura ideológica, en la extensión del paradigma estructuralista, con su correlato del denominado «giro lingüístico» y, en el plano artístico, con una renovación de la idea de vanguardia o, al menos, la revitalización del discurso experimental, representado en nuestro horizonte por el «boom» de la narrativa hispanoamericana, la deriva novelística de autores como Benet y Juan Goytisolo, la poética novísima o, en el teatro, dramaturgias como las de Ruibal o Romero Esteo. A modo de epifenómeno o hecho paradigmático, dos semanas antes de que *Los muñecos* se representaran en Sitges se estrenaba en Madrid el montaje por Adolfo Marsillach de *Marat/Sade*, que adaptaba la obra de Peter Weiss (sí, el dramaturgo mal citado por el censor de la Torre), con un impacto tan tremendo como revela el éxito de público y las amenazas y atentados sufridos durante su permanencia en cartel. La obra, de enorme influencia en la dramaturgia de Riaza en su desarrollo a partir del germen de *Los muñecos*, sintetizaba en la situación revelada por su título completo (*La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*), el anhelo de libertad, la imaginación bajo los adoquines, los conflictos con el poder represivo, las contradicciones de la revolución, el enclaustramiento de lo marginal, los nuevos lenguajes, la representación dentro de la representación y su deriva a la reflexión metateatral en un contexto de experimentalismo. Todos ellos son rasgos compartidos por la obra del dramaturgo alemán, su versión española (en traducción de Alfonso Sastre) y el teatro de Luis Riaza desde esta pieza prácticamente inaugural. En esta comunidad de planteamientos, el interés por la Revolución Francesa, escenificada en la parte final del segundo día en la acción de *Los muñecos*, no queda exclusivamente en el nivel de la

anécdota o la casualidad, tanto en la red de referencias que activa en la pieza como en su desarrollo en la posterior producción de Riaza[13].

Una dramaturgia germinante: ceremonia y metateatralidad

De haberse interrumpido con *Los muñecos* la escritura teatral (y literaria, en general) de Luis Riaza, tendríamos en su texto una dramaturgia cumplida, articulada con la coherencia de una realización plena de un modelo de discurso teatral, con una estrecha coherencia de sus postulados conceptuales y sus realizaciones para las tablas, incluyendo rasgos y actitudes de los personajes, la acción que desempeñan, el universo dramático en que esto ocurre y el lenguaje que le da forma. Sobre este valor inmanente se suma, y no es de importancia menor, el que se desprende a la vista del desarrollo de la dramaturgia riacesca, al menos, en las dos décadas siguientes. Vista a esa luz, la pieza estrenada en Sitges revela que la propuesta dramática de nuestro autor surge prácticamente armada desde sus orígenes, al tiempo que con una enorme potencialidad para desarrollarse en una diversidad de modulaciones y líneas de crecimiento. En todo el ciclo del teatro sobre el poder[14] desplegado sobre todo en los años 70, como puede seguirse en la pervivencia de los personajes-tipo presentes en la pieza, la estructura dramática definida en *Los muñecos* se mantiene con tanta constancia como capacidad de reactualización. Cuando aparecen nuevas preocupaciones e intereses intelectuales en el autor, desarrolladas en torno a la noción girardiana del deseo mimético y la violencia o, más tarde, la imagen de la sustitución, la matriz de las situaciones y, sobre todo, los personajes (en particular Ti Prans) permanecen como una constante, definiendo una reconocible escritura teatral. Nuestro análisis, pues, intentará situarse en una perspectiva de consideración conjunta de los rasgos característicos de la pieza y lo que en ellos hay de aurora fecundante de una dramaturgia consolidada.

La naturaleza dramática de *Los muñecos* se ve permeada por otros elementos genéricos, con parlamentos narrativos, como cuando Ti Prans y Leidi relatan su infancia, o monólogos líricos como el de Reina, además de los elementos de teatro dentro del teatro,

[13] El motivo recorre con distintos grados en su manifestación la escritura de nuestro autor, hasta culminar en *Revolución de trapo* (ed. Ángel González de la Aleja, Alcázar de San Juan, Valldum, 1990).

[14] Cabría incluir en esta serie de obras, junto a *Los muñecos*, las inéditas *Los círculos* (1966), *Las jaulas* (1968) y *Los mirones* (1970), y las publicadas *Representación de don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973), *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas* (1974) *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1974), *Retrato de dama con perrito* (1976) y *Los perros* (1986). Los textos publicados (y en breve los inéditos) son ahora accesibles en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. El ciclo se extiende hasta mediados de los 80, coincidiendo su clausura con la imposición de la lógica transicional y la normalización en el ámbito teatral. Véase Pedro Ruiz Pérez, «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza», *Alfinge*, 3 (1985), pp. 157-168; Ángel Abuín González, «El simulacro de poder en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza», en *Erotisme et Corps au XXeme Siècle Culture Hispanique*, monográfico en *Hispanística XX*, 9 (1992), pp. 155-168; Christina Bridges, *Rito, teatro y poder en la obra teatral de Luis Riaza* (Doctoral Dissertation), Vanderbilt University, 1992; e Isabelle Reck, «La parábola del poder en el teatro del "undergroundado" Luis Riaza», en *Théâtre et pouvoir. Teatro y poder*, dir. Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, pp. 233-244 (accesible en línea).

que permiten la superposición de máscaras y el desdoblamiento de los personajes. Su elenco, que se hará familiar en su recurrencia en obras posteriores del autor, se completa con los muñecos, que también permanecerán como elemento de su dramaturgia incluso después de las piezas del ciclo sobre el poder[15]. Las categorías de tiempo y espacio reciben un tratamiento similar. Basta observar una circunstancia: amanece a las siete y cuarto de la tarde. Esta referencia temporal enmarca con su contradicción el primer y el segundo día. Hasta en siete ocasiones se señala esta hora. El tiempo se aprecia repetitivo y agonizante y parece que no avanza. Las referencias históricas apuntan a que casi dos siglos se comprimen en el tiempo de la representación, provocando sensación de atropello. El espectador asiste a avances y retrocesos a través de juegos escénicos como el de la indumentaria de Leidi y Ti Prans, un impermeable y un abrigo respectivamente: no solo sufren el deterioro y la decadencia del tiempo, sino que también enlazan el pasado y el futuro con el presente a través de los bolsillos, a la vez que conectan el interior, el cuchitril, con el exterior. El espacio esquematizado y cerrado incrementa la sensación de ahogo, que se sirve de la circularidad temporal para desembocar en el estatismo.

En su «desarrollo argumental» (si es que se puede mantener esta denominación de raíz aristotélica para lo que no está articulado en introducción, nudo y desenlace) la pieza se despliega en tres días, correspondientes a las divisiones externas (a manera de actos de desigual entidad) y a una temporalidad marcada por el carácter cíclico. El primer día el conflicto generacional ya se encuentra establecido en su máxima intensidad, con unos hijos en un ensayo de independencia en que no se extinguen los complejos componentes del paternalismo, la fuerza de la dependencia económica y la presencia explícita de una versión del complejo edípico centrada fundamentalmente en el deseo de la muerte del padre, ya que el sexo con la madre es sustituido por las relaciones incestuosas con la hermana[16]. Con ellas se sublima en un gesto totémico de transgresión, opuesto a todos los tabúes morales y sociales, el conjunto de elementos y conflictos señalados en un gesto emancipatorio tan teatralizado como las ambiguas relaciones sexuales con una no menos ambigua hermana. Desde esta presunta rebeldía se escenifica el ambiente represivo en torno a los personajes y se establecen las primeras relaciones, apenas veladas, con la situación de la España de los sesenta, que se acercaba a la designación de Juan Carlos de Borbón por Franco como heredero del régimen (1969). Como salida a los conflictos planteados y en invocación de una sucesión en el poder se ensayan los rituales de muerte, con su réplica en los puestos en marcha desde la instancia del poder, en este caso con el evidente patrón literario de *La dama de las camelias*, convertida en arquetipo de la situación melodramática, sobre todo al pasar

[15] Hazel Cazorla señala, junto al acierto en su empleo por Riaza, que en este aspecto «tampoco es posible negar la posible influencia de Artaud, quien aconseja el uso de muñecos (¡de diez metros de altura, además!) y de disfraces rituales» («La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza», *Pipirijaina*, 18 (1981), pp. 11-25; disponible en red en https://www.teatro.es/publicaciones/pipirijaina-1974-1983.-historia-antologia-e-indices.

[16] En el caso de *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, obra teatral de Luis Riaza, los censores (en el expediente abierto en 1973 para su representación en el VII Festival de Sitges) también aluden a las relaciones incestuosas y dictaminan la supresión de escenas en las que se formulan entre Leidi y Ti Prans (Pti Prans en el texto inicial y en la edición en *Pipirijaina* en 1974). El caso muestra cómo los personajes de Riaza reaparecen de una obra a otra y se reinventan parcialmente en cada caso, como en una continuidad de las transformaciones que despliegan en escena.

por el filtro operístico de Verdi y dar origen a *La Traviata*[17]. La diferencia es que en manos de Riaza y de sus personajes, convertidos en actores de una ficción dentro de una ficción, el momento dramático se convierte en una farsa sórdida donde la degradación de los personajes pone de manifiesto y denuncia su teatralidad impostada.

El segundo día se abre con una variante de la situación anterior. De nuevo se recurre a un referente del canon, en este caso el drama shakespereano, ahora con un desplazamiento palmario desde la problemática de la honra familiar, a partir de la obra de Dumas, a un neto conflicto político, a partir del argumento de *Macbeth*, también con una dosis de conflicto de sexos, acentuado en el *Otelo* al que van derivando los personajes y su ceremonial hasta ser interrumpidos. Con el preámbulo de la violenta toma del poder en la tragedia británica, la mayor parte de este segundo día desplaza su teatralización a un acontecimiento histórico en posición de emblema de la conjunción de los conflictos apuntados hasta ahora. La esquemática ritualización de los movimientos revolucionarios (y contrarrevolucionarios) en sucesión desde 1789, con la conciencia de su desembocadura en el imperialismo napoleónico, sirve al tiempo para situar en primer plano la dimensión política de la pieza y poner en diálogo la referencia con el presente histórico, para evidenciar los mecanismos de la teatralidad y sus juegos de fascinación y encubrimiento y para introducir una fuerte dosis de escepticismo sobre las posibilidades del cambio. La actitud bordea la naturaleza de la tragedia, de la que se ve separada solo por la propia consideración de lo ineluctable, la ausencia de un héroe (o heroína) y la consecuente adopción del tono de la farsa, de rasgos épicos y tragicómicos en su particular despliegue.

El tercer día, mucho más breve en su presentación textual y escénica, reconduce toda la situación y la vuelve a los orígenes, cuando los hijos se reducen al hogar paterno tras el paso por las figuraciones de una rebeldía teatralizada. El conflicto sigue latente y amenaza con un nuevo estallido de violencia, pero lo que queda a la vista del espectador solo es un nuevo comienzo de lo que parece condenado a repetirse sin fin. El rito recomienza.

La linealidad queda sustituida por la circularidad. La acción desaparece ante el paralizante deslumbramiento de la ceremonia, que detiene el tiempo y se erige en representación y motor de un eterno retorno, algo que en el plano político, a la manera de Lampedusa, queda formulado en términos de sublimación de un conflicto, incluso en los límites de la violencia y la muerte, como la forma más eficaz de perduración del *statu quo*. En un primer plano era lo que en España estaba desarrollando el régimen cuando se acercaban los estertores del dictador. Más allá de este nivel de lectura (intuido por los

[17] La referencia a *La dama de las camelias* (1848) de Alexandre Dumas puede estar filtrada y actualizada por su posterior adaptación cinematográfica en 1936, con el filme homónimo dirigido por George Cukor. Solo cuatro años después, en el prólogo de *Eloísa está debajo de un almendro* de Enrique Jardiel Poncela aparecerán Greta (Garbo) y «Robert Tailor» (Robert Taylor), protagonistas del largometraje y estrellas del celuloide. Seguramente Riaza conociera tanto *La dama de las camelias* como *Eloísa está debajo de un almendro*, pero nos parece significativa la cercanía a Jardiel y la «otra» Generación del 27 que esta circunstancia sugiere. Las escenas aparentemente disparatadas de Jardiel, Mihura o Tono son apreciables antecedentes de algunas situaciones escénicas en el texto de Riaza, por más que en este la crítica alcance más profundidad que la amable sátira social de aquellos.

censores y, sin duda, celebrado por los espectadores), y no solo por los procedimientos simbólicos empleados para sortear la censura, la reflexión puede extenderse al conjunto del orden mundial y, en un plano de un nivel superior, al comportamiento humano a través de la historia. En medida importante, el puente que comunica estos planos es, más que el paradigma de la Revolución Francesa, el conjunto de referencias que los censores perciben como anacronismos y que traen a escena un conjunto de noticias procedentes de distintos escenarios y momentos de los años recientes, aunados en la estrategia del imperialismo yanki. Si su crítica funcionaba metonímicamente en el discurso de oposición al régimen franquista, esta materialización histórica del poder surgía como la diabólica alternativa al antiguo régimen derrocado y decapitado en 1789. El nuevo régimen, representado por el sistema capitalista y su imposición generalizada, no resulta más favorable que el que representaban los Borbones; es más, mientras aquel ya está acabado (históricamente) y es una referencia inerte para justificar los juegos sustitutorios de la revolución, este es una presencia insoslayable y opresiva que va dejando tras de sí un reguero de víctimas y verdugos, con nombres propios, con existencia real invocada en la escena.

El juego de referencias se aúna con la estructura montada con el ciclo de los días para escenificar una temporalidad circular, en la que la historia parece detenida, pues todo está condenado a su continua repetición. Manejado por el poder como un recurso para garantizar su permanencia, la reiteración impone un tiempo detenido, donde todas las acciones adquieren un tono de ritualidad, que, si bien es subrayado por el lenguaje y el movimiento de los personajes y del coro de muñecos, se sostiene fundamentalmente en una repetición que amenaza con convertirse en eterna. En ello juega un papel fundamental la apropiación y reutilización de los que funcionan a modo de reconocibles hipertextos, tanto da que sean literarios y teatrales, como que procedan de la realidad histórica, pues en esta máquina de triturar y disfrazar la realidad todo se convierte en discurso, lenguaje y, en última instancia, representación[18]. Enredados en el juego de espejos formado por la ritualización de los modelos, las acciones no siguen un decurso lineal, sino que se enredan en su circularidad. La lógica de un desarrollo presuntamente racional que, en engarce de causas y efectos, llega a unas consecuencias distintas a la situación inicial es radicalmente sustituida por la ceremonia, en cuyas raíces está la pretensión de convertirse en una puerta a la eternidad, o, en el caso del poder, de la perpetuación. Con este fin se integran los que

[18] Riaza hace de este mecanismo una constante de su teatro, como ha sido reiteradamente señalado (Pedro Ruiz Pérez, «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87), pp. 479-494, digitalizado en la BVMC; Carole Egger, *Théâtre et métathéâtre dans l'oeuvre de Luis Riaza*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014). Con su particular intensidad, su uso se inscribe en un paradigma lingüístico llevado a sus extremos últimos para someterlo al desenmascaramiento y la denuncia. En ella cobra especial relieve (aunque no sea esta pieza la más representativa de ello) la alternancia de las formas de la sublimidad con el empleo de un lenguaje cruzado de coloquialismos, incluso vulgarismos, que se burlan de las tentaciones del lirismo. Así se aprecia en el empleo de formas como «leiducha», «piltrafeja» o «pelufre», diminutivos como «michinito», «guardadito» o «estropajito», además de acuñaciones riacescas del tipo de «anti-anti-anti-ayer» o, «mamipápico». En otro plano cumplen una función similar las alteraciones de la lógica, como en las señaladas referencias temporales. De manera singular se muestran en las alteraciones de los nombres, surgidos de una transcripción fonética vulgarizada de denominaciones de raigambre cultural, según se aprecia en el paso del *petit prince* de Saint-Exupéry a «Ti Prans» o el del tratamiento de cortesía en inglés a «Leidi»; también en la deformación ortográfica intencionada en «Rei».

amenazan ser unos movimientos de rebeldía y concluyen imponiendo la condición de herederos de quienes los ensayan y manipulan. Por esta vía, más que a resquebrajarlo, contribuyen a consolidar un poder que, tras sus simulacros, se revela como una continuidad. Al menos en sus pretensiones y desde el escepticismo que tiñe la obra riacesca, este poder parece no tener principio ni fin, pues también la Historia (con su mayúscula otorgada) se muestra regida por los mismos principios de la repetición paralizante. Pueden cambiar los nombres, como cambian las máscaras, pero la situación permanece y siempre con los mismos perdedores, pues los hijos rebeldes mantienen abierto el camino del retorno al hogar del padre y las relaciones de dominio.

Como el tiempo, también el espacio es circular y cerrado, para conformar el cronotopo en el que personajes y acciones se agitan para desarrollar lo que demuestra ser una negación del movimiento. Es el ámbito del poder, donde la visible separación de niveles representados por las plataformas de la escenografía[19] solo es un modo de visibilizar la imposición de un doble eje. En primer lugar, el de la verticalidad, que plasma las relaciones de dominio y explotación, la inamovible disposición de los poderosos sobre los oprimidos. Para completarlo y darle profundidad se despliega el que opone el adentro y el afuera, lo que quiere imponerse como un principio de orden y lo que se dibuja como una amenaza y se revela como el agitarse de unos muñecos inertes e inermes, debidamente manipulados. La imagen de la ciudad sitiada (p. 40), con su trasfondo de guerra, de una guerra de clases debidamente camuflada[20], sirve al poderoso para justificar la imposición de un orden con pretensiones de estatismo, defensa contra el presunto dinamismo que encontraría en la revolución su forma extrema. Como demuestran su ensayo teatralizado y, en el fondo, la condición de marionetas de quienes debían constituir la única amenaza viable, los juegos de los presuntos rebeldes y de los oprimidos muñecos confirman la permanencia de un poder, consolidado en estos juegos de simulación. Así, el que a nivel escénico se presenta como un espacio esquematizado y funcional impone un fuerte valor simbólico, que armoniza y se suma con el despliegue de la ceremonia, conformando los movimientos de los personajes y su mismo carácter. De este modo el espectador asiste a los espacios y ceremonias del poder y se ve impelido a la reflexión sobre la inviabilidad histórica y antropológica de la revolución, justamente en la cronología en que el capitalismo y el imperialismo (también la España en el otoño del franquismo) asistían a las últimas manifestaciones de la voluntad de cambio, mientras se debatía sobre su viabilidad y sus alternativas y mientras el poder se aprestaba a su reconducción y domesticación, en una bien estudiada dosis de represión (los tanques soviéticos en Praga) y comercialización (las camisetas del Che, la industria del *rock*), de incuestionable eficacia.

[19] Son ilustrativos los bocetos escenográficos desarrollados por César Oliva para la ocasión, recogidos en el volumen citado sobre el T. U. murciano y reproducidos ahora en el anexo 5.

[20] Imposible soslayar que, en primera instancia, los procedimientos de oblicuidad venían impuestos por el amenazante peso de la censura. No conviene prescindir, sin embargo, de lo que se debe al registro en que se sitúa Riaza y su reflexión, ya que la condición de la elegida ceremonia y su valor alegórico permiten la confluencia de la dimensión histórica y la de una antropología pesimista y radical.

En el discurso de Riaza lo específico de las estrategias del poder es la variante que, con dosis de las dos mencionadas (violencia y mercantilización), se manifiesta en una teatralidad esencial, al tiempo que profundamente falsificada, dos facetas contrapuestas en que se sustenta la dialéctica de la dramaturgia riacesca desde sus mismos orígenes. Es en esta clave donde cobra todo su sentido el despliegue de juegos metaliterarios que articulan la pieza. La evidencia casi ostentosa de la intertextualidad, esto es, la fagocitación y resemantización interesada de los discursos reconocibles en la tradición literaria, pone en primer plano y en el foco de la reflexión crítica su misma condición de simulacro, de artificio, pero también sus posibilidades de manipulación interesada. En ellas el aura del prestigio literario, como un código exclusivo, permite el proceso de autorreconocimiento y afirmación por parte de quienes detentan el poder y la cultura, como dueños de un discurso. Como código excluyente, que cosifica como si fueran muñecos a quienes no lo comparten, actúa también como herramienta de deslumbramiento y fascinación, puesta al servicio de la reafirmación y perpetuación de los poderosos. Por ambas facetas, el discurso prestigiado por la tradición literaria se convierte en instrumento de segregación entre las víctimas y sus opresores.

El espectador de este teatro se ve obligado a asumir su condición ambivalente. Como poseedor de un cierto nivel cultural, reconoce las referencias mientras se resiste a identificarse con quienes las manipulan. Desde esta resistencia ve surgir un impulso de rechazo que debe racionalizar. Y ahí intervienen, de mano del autor, los procedimientos de distanciamiento brechtiano, que no se limitan a la ruptura de la cuarta pared por medio de las interpelaciones lanzadas directamente por los actores a los espectadores, ni a la incorporación de un componente «épico narrativo» con el coro de muñecos y, sobre todo, su corifeo, el Jefe de muñecos, desdoblado en instancia narrativa y en evidente *metteur en scene*, lo que mantiene despierta la conciencia del espectador de estar asistiendo a una representación. Es más, de una representación dentro de una representación, con todas las grietas y la fractura esencial existentes entre los dos planos. Al desdoblarlos y enfrentarlos como espejos, se multiplican los reflejos y aun se produce un mecanismo de refracción; los primeros inducen un efecto inicial de maravilla y seducción y, como contrapeso dialéctico, la distorsión de la refracción genera, si se permite el juego de palabras, la reacción refractaria, el perseguido distanciamiento que propicia la consideración crítica y el desmontaje del aparato ceremonial. Mientras tanto, a través de las pretensiones de los poderosos y los servicios del Jefe de muñecos a modo de regidor visible y, por tanto, de llamada de atención sobre la naturaleza teatral de la ceremonia, esta entra en la vertiginosa vorágine de la hiperteatralidad.

Lo determinante de esta naturaleza de una teatralidad en su máxima expresión se revela en el empeño (constante en Riaza) de incidir en la puesta en escena de la obra desde su materialidad textual o paratextual, si reconocemos esta condición en las acotaciones explícitas (desde la presentación inicial de escenario, atrezo y actores) y en las implícitas en los parlamentos de los personajes y de sus máscaras. Es la herramienta última del autor para

potenciar la hiperteatralización de la puesta en escena y el comportamiento de sus personajes, tras situarla como la base de su caracterización y de sus acciones. Hasta donde las posibilidades de producción lo posibiliten, el mecanismo refuerza la dimensión de espectacularidad, pero no es este el objetivo último de Riaza. Más bien, lo contrario, pues se trata de dotar de la mayor eficacia posible a la denuncia de los procedimientos de engaño y simulación, de los despliegues ceremoniales que emplean la fascinación de sus destinatarios para su pasividad y para sostener en ella la perduración en las posiciones del poder. La exaltación ceremonial a que se entregan los personajes, revelando con ello su condición actoral, sostiene el juego de teatralización de todos sus gestos y palabras, denunciando su falsedad. Pero no se trata del vacío de la literatura, sino de su manipulación para convertir la ficción en engaño, el juego en trampa laberíntica, el rito en mecanismo de opresión. Por ello el estilo, en su pomposidad antinatural, con algo de parodia de ciertas posiciones estéticas del momento caracterizadas por el esoterismo de sus usos lingüísticos, funciona en estrecha sintonía con la estrategia, de base brechtiana, de desdoblar el plano de la fascinación ante lo esotérico y el desmontaje de su mentira, impulsando la dialéctica entre ambos para comprometer necesariamente al espectador. A ello contribuyen la multiplicación de niveles lingüísticos, alternando los arranques de lirismo y la irrupción del lenguaje de la calle, la más recamada retórica y el exabrupto revelador, la densidad de la cita literaria y la transparencia del grito, el ensimismamiento y el aparte que interpela al público. La polifonía resultante redunda en el funcionamiento del mecanismo de la teatralidad y su denuncia, de la ceremonia y de su desmontaje. La salida de los registros del naturalismo estilístico y referencial refuerza la tendencia a la abstracción y actúa de caja de resonancia de la teatralidad exagerada, que va más allá de su tono de farsa. A la vez, cuando se desciende del plano de la orquestación donde los timbres se aúnan al detalle de su diálogo, se impone la desarmonía, imagen de los conflictos puestos sobre las tablas. Riaza halla en el procedimiento[21] la veta fecunda con la que alimentará un estilo inconfundible para trasladarlo a otros géneros fuera del teatro, pero en esta pieza inicial ya aparece consolidado como una estrategia esencial y de las más evidentes en su particular dramaturgia.

Ya quedó apuntado cómo el aire de época propiciaba la coincidencia de críticos y censores en las claves que daban expresión a la revuelta política, la apelación a la imaginación y el conflicto generacional. En el contexto de finales de los 60, la singularidad de Riaza en *Los muñecos* radica, en primera instancia, en su empleo de las líneas dominantes en el horizonte cultural, como el paradigma lingüístico, el estructuralismo y la vanguardia, para el tratamiento del tema del poder, con su manifestación en los mecanismos de la representación; y, aparejado a ello, en su empleo ambivalente de la alegoría, entendida, a la

[21] La recuperación de la raíz popular y la explotación de sus componentes y lenguajes aparecen también, con sus diferencias específicas, en las grotescomaquias de Romero Esteo y el teatro furioso y las teatromaquias de Francisco Nieva; las coincidencias en la hiperteatralidad y el trasfondo ceremonial, ligadas a dichos usos, han servido de base a la agrupación de estos tres nombres, en una línea diferenciada en el horizonte del «nuevo teatro español». Para la relación de estas dramaturgias con un giro de más amplio alcance en el teatro occidental ha de tenerse en cuenta su clave postdramática, aplicando el concepto de Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (1999), Paris, L'Arche, 2002 (trad. española, Cendeac, 2016).

manera de Benjamin[22], no tanto como una metáfora continuada (que también), sino como una forma de pensamiento que, al trascender la bruma del símbolo y su engaño identificativo de los extremos, subraya la contigüidad de los dos polos, el de la realidad y el de su representación.

Historicidad y puntos de fuga

La reflexión sobre la representación y sus mecanismos arraiga, en un pensamiento lúcidamente pesimista, en los estratos de la antropología y un aspecto de la sociología, que apuntan a unas constantes en los comportamientos humanos en sus interrelaciones, en particular cuando atañen a las estructuras del poder. El componente alegórico de la farsa funciona como un cauce privilegiado para el despliegue de la correspondiente reflexión en un plano ucrónico y descontextualizado, al que también contribuye el continuo vaivén inducido por la acumulación de citas literarias de distintas tradiciones y temporalidades. Sin embargo, no se debe olvidar que la alegoría, además de una opción estética, era un procedimiento casi obligado para sortear los obstáculos de la censura, y que ello situaba al receptor cómplice ante la necesidad de operar con unos mecanismos de descodificación para identificar unas alusiones abstractas con unos referentes concretos, partiendo de la existencia misma de la censura y el poder represivo que la imponía.

Aun con sus brumas, en los informes los censores reflejan sus sospechas de que tras las máscaras los personajes y sus acciones podrían percibirse alusiones directas a la realidad más inmediata, comenzando por la situación histórica de España en esos momentos, atravesada por los mismos conflictos con el poder de la dictadura y la dificultad de canalizar la energía de la revuelta, mientras siguen su curso los procesos de sucesión en la situación de dominio. La evidencia de la intención del autor en ese sentido se impone cuando junto a las citas literarias, con toda su aura de culturalismo, aparecen restallantes las alusiones escasamente veladas a los acontecimientos que, casi en un registro periodístico, dominaban la actualidad en esos días, todos ellos signados por la violencia y la actuación implacable del poder. Como quedan identificados en el estudio final sobre las referencias incluidas en el texto, en su mayor parte inciden en la imagen del imperialismo norteamericano, percibido como un sostén del franquismo desde que Eisenhower rompió el aislamiento establecido por Naciones Unidas para instalar las bases militares en España (1953); las referencias abarcan el uso de la primera bomba atómica sobre población civil (1945), la guerra de Vietnam (1955-1975) y sus atrocidades, el asesinato del presidente Kennedy (1963) o las maniobras de una agresiva política exterior, que en apoyo a las dictaduras del Cono Sur culminaba en la ejecución del Che Guevara (1967) y sostenía el régimen autoritario de Chiang Kai-shek en Taiwan como contrapeso a la China comunista. A su lado, la evocación del poeta surrealista

[22] Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

francés Robert Desnos, muerto en un campo de concentración nazi, o la mención del *affaire Dreyfus*, movido en 1894 por el antisemitismo, abrían una profundidad de campo que trasciende el registro de una directa invectiva antinorteamericana para recomponer un friso transhistórico de la violencia del poder. Con ello, la denuncia de la situación en el franquismo se situaba en un escenario más amplio, con cabida para las pretendidas democracias liberales, a la vez que sus abusos componían una metáfora perfectamente inteligible para los espectadores, sobre todo para los avezados en los códigos de oblicuidad del momento. De manera más precisa, habría que hablar de metonimia, pues el procedimiento permitía sustituir una parte por otra, y esto es lo que permitía enfocar la crítica en clave de farsa tanto sobre el elidido régimen franquista como sobre el conjunto de las formas en que el poder ejerce su violencia, reduciendo a los seres humanos a la condición de muñecos, que pueden ser explotados o exterminados sin que les tiemble el pulso a quienes siempre salen beneficiados.

Sin inscribirse de lleno en el pensamiento marxista y su modelo de análisis, la obra no deja de impregnarse del aire de época y de los registros discursivos de resistencia al régimen. Sobre todo a partir del desarrollismo iniciado a finales de esa década, el régimen dictatorial deja de enfocarse como una anomalía histórica completa, para analizarse como la forma más represiva de un sistema que, sin prescindir de la violencia máxima en momentos determinados, usaba generalmente otro tipo de mecanismos para garantizar la perduración del *statu quo* y la posición de los poderosos. En este punto podría entrar en consideración el concepto marxista de alienación, orientada a la imposición de la superestructura ideológica de los dominantes sobre la conciencia de los dominados, para garantizar su pasividad. Riaza deja de lado los análisis del materialismo dialéctico y sitúa su punto de mira, como seguirá haciendo en una parte considerable de su obra posterior, en los mecanismos de fascinación. Estos tienen el teatro y el ceremonial como paradigma, pero también se incluyen en ese campo la pátina impostada del culturalismo o los gestos fallidos (más bien, falsos) de rebeldía. Dentro de estos encontramos en escena los adoptados por los hijos jóvenes frente a sus padres (en la conducta individual de Ti Prans y Leidi), pero también los que asumen la forma histórica de la revolución colectiva, frustrada inevitablemente por la negativa de quienes podían perder con ella su situación de privilegio, o transformada en otra forma de tiranía, como las que siguieron a las revoluciones de 1789 y 1917. Frente al camino condenado que estas podían representar, el capitalismo que cobra presencia escénica con la oblicua mención al Banco de España y a su homólogo británico muestra de manera obscena lo que mantiene del poder feudal que históricamente vino a sustituir, pues la oligarquía económica y política, representada por el desfile de figuras reales de la Revolución Francesa, ocupa ahora el lugar que dejaron vacío los nobles terratenientes.

Sin embargo, frente a una situación condenada al estatismo que se apoya en las ficciones de cambio, el texto pone en el centro de su temática los conflictos, apenas disimulados por las ceremonias que pretenden sublimarlos. Estos se despliegan en dos ejes simultáneos y complementarios. En el vertical se sitúa el conflicto generacional, sumando a su estricta dimensión antropológica, con el trasfondo edípico (en el que Riaza desplaza, como queda dicho, la transgresión del incesto a las ambiguas relaciones entre los jóvenes

presentados en algunas escenas como hermanos), un enfrentamiento por el poder, su conservación o su conquista; en clave de época, este conflicto adquiere una significación específica, por la rebeldía juvenil que sacudía occidente y por la particular situación española, cuando las revueltas estudiantiles abren un nuevo frente de oposición al régimen. En el eje horizontal se extiende el conflicto de género, como otra forma de manifestación de las relaciones de poder; más evidentes en la generación más antigua, la de los padres coronados, no faltan en las distintas máscaras dispuestas en los juegos entre los jóvenes, pues no en balde el heredero es el varón, quedando su aparente compañera relegada al nivel de un peón en el juego de ajedrez o un muñeco apenas algo más individualizado (pero igualmente sacrificado) que los que rodean la escena y actúan como coro de la tragedia grotesca y representación escénica de la clase explotada, de las víctimas irredentas de la violencia y la opresión. El esquema de personajes principales materializa el doble eje en los planos superpuestos y sienta la base del desarrollo posterior de la dramaturgia riacesca, antes de que esta realice un primer movimiento de omisión de la figura materna (incómoda teatralmente desde la fórmula lopesca para el corral barroco) y masculinice por completo la instancia del poder en el ciclo de piezas centradas en este[23], para invertir la situación en la siguiente etapa, cuando los conflictos se sitúan en el eje horizontal y las figuras femeninas adquieren en él una dimensión más compleja, con una presencia mucho más fuerte, incluso pasando de víctimas a victimarias[24].

Esta perspectiva del desarrollo de la escritura de Riaza tras su primer texto estrenado nos lleva a una última consideración, también redundante en el carácter germinal de *Los muñecos* y su enorme potencia en la prefiguración de los que serán los conflictos esenciales en la dramaturgia del autor, pero también de su anticipación a la formulación de los mismos por parte de nombres señeros, que el propio escritor convertirá en autores de cabecera. Uno de ellos, el filósofo francés René Girard desarrolla en 1982 (*Le bouc émisaire*) su teoría sobre la figura del chivo expiatorio, y esta, como su complementaria idea del deseo mimético, se convertirán en el eje del teatro riacesco que sustituye a su ciclo sobre el poder, extendiéndose a lo largo de una amplia serie de obras y un buen número de años; unos quince años antes Riaza no solo está jugando con esta imagen, sino que la verbaliza de manera explícita (pp. 19 y 53) y, lo que es más, la hace actuar de forma soterrada en las escenas sacrificiales representadas por Leidi o en la farsa que dentro de la farsa escenifica la particular visión riacesca de la revolución de 1789. Algo parecido ocurre respecto al también filósofo y crítico literario George Steiner, quien formula en sus *Antigones* (1984) su teoría sobre los cinco conflictos esenciales en el drama, idea a la que Riaza prestaría tal atención y le despertaría tal devoción, que le llevó a la composición de la que puede considerarse una auténtica *summa* de toda su producción, el aún inédito *Pentaconflictorio*, en cuya redacción trabajó varios años; dos de los enfrentamientos identificados por Steiner, los producidos entre los padres y los hijos y entre los hombres y las mujeres, son los que soportan la

[23] Cabría señalar la excepción de *Dama en Retrato de dama con perrito*, pero sin olvidar la violenta imposición final de Benito.

[24] Por citar algunas obras publicadas en que se manifiesta este desplazamiento, es el caso de *Retrato de niño muerto* (en *Tríptico para teatro*, Madrid, La Avispa, 1990) y *Danzón de perras* (Madrid, Fundación Autor, 1998).

arquitectura de *Los muñecos* y su desarrollo argumental (o ceremonial). Dicho de otra manera, si las obras de estos dos pensadores darán un cuño distintivo a la dramaturgia riacesca en las décadas siguientes, el terreno en el que arraigan estas semillas conceptuales se encontraba perfectamente abonado para recibirlas y hacerlas productivos teatralmente desde los primeros pasos de una escritura, casi preformados con el poder intuitivo del creador, eso sí, un escritor alimentado de una gran cantidad de lecturas perfectamente metabolizadas.

Los juegos intertextuales funcionan en la obra de Riaza a veces como un guiño cómplice, a veces en clave paródica, no pocas veces a manera de sincero homenaje a los pilares de su biblioteca personal; siempre lo hacen con una intencionada voluntad de provocar un incremento de la distancia a través de la articulación de un doble plano, pues entre las palabras de los personajes y su realidad de teatro, como entre su discurso literario y el entorno cotidiano e histórico del espectador, se revela la inserción de un filtro, de una malla interpuesta, tan bella como ficticia. El uso de las citas, extendido a los procedimientos de alusión a sucesos de la realidad, es un componente esencial de la ceremonia, al tiempo que de su desenmascaramiento. Por lo primero participa del juego de deslumbramiento y fascinación, de oropel culturalista como elemento aurático de la clase dominante; en su segunda e inmediata vertiente, al revelarse como literatura, se convierte en instrumento de la denuncia del juego de la falsificación. Ficción dentro de la ficción, código metalingüístico de los iniciados, institución conformadora y confirmadora de un orden, las referencias metaliterarias consuenan con la metateatralidad canalizada en la ceremonia y refuerzan su eficacia escénica y su sentido profundo. Incidiendo en la distancia entre la idealización de la belleza con la pátina de lo sublime y la miseria real, Riaza define un estilo teatral propio y el eje de su reflexión sobre los mecanismos de la sustitución[25]. Esta es, sin duda, el tema de continuidad en todo su teatro, ya que, bajo las variaciones en el plano algo más superficial de lo referencial, late como cuestión de fondo en la denuncia de las manipulaciones del poder y en las acciones no menos violentas impelidas por el deseo mimético. Como la ceremonia, la trama intertextual y metaliteraria desvela los procesos de creación y, sobre todo, de manipulación de signos y códigos que actúan como máscaras para ocultar la realidad, como sucede con el continuo cambio de identidades y disfraces de los personajes. Así se desarrolla específicamente en otras piezas; en nuestra pieza se invierte y se refuerza en los muñecos y su presencia escénica, ya que estos, debidamente manipulados por el Jefe de muñecos, solo intervienen en la acción tras disponer de su máscara, mientras que, en realidad, es esa su naturaleza verdadera, ya que son simples máscaras uniformizadas que han ocultado primero y extinguido después al individuo. Anónimos y sin rostro, los muñecos proyectan en escena el proceso de alienación al que está sometido, da igual que por el fascismo, por el capitalismo o por la estrecha alianza de ambos, un público al que se mueve

[25] Llamó inicialmente la atención sobre este tema Domingo Miras, «Riaza y la sustitución», en *Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo*, Madrid, La Avispa, 1983, pp. 6-17; tras sus pasos, ha destacado este aspecto M.ª José Ragué Arias, «Luis Riaza, la tragedia y su sustitución», en *Los personajes femeninos en la tragedia griega* (Tesis Doctoral), Universidad de Barcelona, 1986; y «Luis Riaza. Teatro de sustitución», *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 63-66.

a reflexionar y contemplar en el espejo de la escena el juego de reflejos que ponen en funcionamiento los personajes y sus rituales.

Si este es el efecto general de los usos metaliterarios como procedimiento, su adaptación en la dramaturgia riacesca se muestra como paralela a la señalada dialéctica entre el orden antropológico a que apunta la ceremonia y el orden de lo real histórico, que devuelve la mirada del espectador a su presente. Valga para ilustrar esta perspectiva la convivencia de dos autores teatrales presentes en el panteón personal de nuestro autor, aunque con un culto matizadamente distinto. Shakespeare, por un lado, constituye una devoción íntima, sarcásticamente relativizada por su institucionalización canonizadora, como el clásico entre los clásicos, objeto de la ostentación y la pedantería. A la inversa, Brecht es la lección a veces negada y a veces directamente parodiada[26], pero que, como ya revela la cita-dedicatoria inicial, deja un profundo poso a nivel estructural, muy efectivo para darle cuerpo a la distancia con que Riaza pretende mostrar la ceremonia cultural, como la generada por el autor de *Macbeth* y *El mercader de Venecia*, por citar los títulos evocados, teatralizados y parodiados en *Los muñecos*. Sería simplificador caracterizar la dramaturgia riacesca desde esta muestra inicial como una materia de estirpe shakespereana vista a través de los mecanismos del «efecto V» brechtiano, pues se trata de algo más complejo y donde es igualmente determinante la herencia del teatro de la crueldad de Artaud[27] y las propuestas de Genet, en *Las criadas* sobre todo, o Weiss, en el citado *Marat/Sade*, por citar solo algunas de las voces en esta polifonía. Sí es cierto que Shakespeare y Brecht emblematizan respectivamente (y mucho más en su dialéctica comparecencia sobre las tablas) la materia de la tragedia y los procedimientos que revelan la farsa latente bajo ella, los héroes clásicos y los espejos del callejón del Gato, en términos valleinclanescos y esperpénticos, otra de las tradiciones con la que Riaza mantiene una relación de tintes edípicos. Shakespeare y Brecht son también el clásico y el moderno, el autor consagrado en la tradición y el instalado en la tradición de la ruptura, el referente canónico y el voluntariamente situado en una de las esquinas de un campo cultural con algo de retablo barroco. Por último, y esto no es menos importante, Shakespeare es un autor del pasado que acude a la historia pretérita para alimentar sus argumentos, mientras Brecht es un autor contemporáneo decididamente empeñado en extraer su materia escénica de la realidad histórica inmediata. La distancia entre *Ricardo III* y *Terror y miseria del III Reich*, por

[26] En la mencionada entrevista responde a la pregunta de Ángel García Pintado sobre el «intento de matrimoniar a Brecht con Artaud» en su teatro: «Por mi temperamento vitalista me inclino más por la parte emotiva que por la racional. Me creo, pues, más cerca de Artaud. Pero, sin llegar a sus extremos hago una crítica -muy superficial, lo reconozco- de las propuestas de Artaud. Además, es que en España no conocemos nada a Artaud. A Brecht, algo más… Pienso que el camino de Artaud es más revulsivo que el de Brecht. A este la burguesía lo asimila mejor» (ob. cit., p. 9).

[27] En el texto es justo la mención explícita de Bertolt Brecht la que abre los parlamentos de los personajes, en tanto que la genealogía artaudiana de los muñecos, señalada por Cazorla (*supra*), se ostenta desde el título. La vinculación seguirá actuante en las inéditas *Los círculos* y *Las jaulas*, para convertirse en eje argumental en la *Representación de don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*, (RIAZA, HORMIGÓN, NIEVA, *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes / Judith y Holofernes / Teatro furioso*, ed. Miguel Bilbatúa, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973), donde el juego consiste en las sucesivas puestas en escena de la obra de Zorrilla en paródica aplicación de estas dos dramaturgias, entre otras de las impulsoras de la renovación postdramática del teatro europeo.

concretarla en unos títulos, es la que Riaza reduce a su dimensión más estrictamente crítica, mientras las hace convivir en su obra en los juegos de simulación de sus personajes, que desfilan por los argumentos shakespereanos, recrean el romanticismo de *La dama de las camelias* o revisitan la revolución francesa, mientras evocan el terror en la guerra vietnamita.

Es difícil valorar adecuadamente la maduración de los planteamientos que emergen en *Los muñecos* a través de los pasos de su prehistoria, en medida casi determinante porque las huellas son escasas. En el género teatral apenas la preterida pieza *El caballo dentro de la muralla*, fechable una década atrás, nos proporcionaría una referencia. Y la noticia que en este campo nos da la obra ganadora del Premio Guipúzkoa (ed. cit.) requiere todos los filtros ligados a la diferencia de género, por muy fluida que esta categoría sea en la escritura de Riaza ya desde sus inicios. Aun con estas huellas y con más, si las hubiera, teniendo en cuenta la condición estrictamente *amateur* que, sobre todo en estos años iniciales, tiene el autor, se impone el hecho incuestionable de que esta primera pieza que llega a las tablas, aun con algunos tropiezos derivados de la falta de dominio de la carpintería teatral, presenta plenamente integrados el universo conceptual del autor y los registros característicos de su lenguaje, tanto literario como escénico. Y este valor, sumado al de testimonio vivo de un momento muy concreto de nuestra historia política, cultural y teatral y al vigor derivado de la persistencia de la situación y la necesidad de la denuncia, hacen de la recuperación de esta obra una empresa necesaria y de su consideración, un estudio obligado para la recomposición de la historia del teatro español en los momentos finales del régimen franquista.

El texto

La obra[28] se conserva en una única copia, mecanografiada en 80 folios incluida la portada. La especificación tiene sentido porque en esta no aparece el nombre del autor; en cambio, en la última página se incluye con la dirección postal, huella sintomática de los cauces seguidos para su acceso al público, tal como aparece en otros de los mecanoscritos conservados y también destinados al concurso de Sitges, como ocurre con *Los mirones*.

El testimonio ofrece una realización muy limpia, prácticamente sin correcciones[29], lo que denota una versión definitiva y a la que, a diferencia de lo que se convirtió en su práctica posterior, el autor no sometió a un proceso de revisión y reescritura.

[28] No se considera a efectos de edición la versión que en su momento realizó César Oliva para el Teatro Universitario de Murcia, de la que tenemos noticia (*supra*) por sus expedientes de censura. Sin constancia de intervención del autor, puede considerarse un caso de intervención de un mediador-protagonista, como representó con frecuencia el director escénico (desdoblado en «dramaturgo» en su acepción alemana). Por ello no debe considerarse una variante del texto sometida a juicio ecdótico, sino una «obra diferente».

[29] Solo se registra una intervención manuscrita, a bolígrafo, cuando se tacha la palabra del mecanuscrito «grande» y es sustituida por «inmensa» (p. 57 de nuestra edición).

No ofrece tampoco ninguna huella de los cortes y mutilaciones indicadas en los informes de los censores, por lo que, ya se trate de la versión original que pasó por censura o una copia posterior que desatendió sus anatemas, es el texto concebido por el autor y no el ajustado para la representación en Sitges. Algunos indicios permiten decantarse por una de las dos opciones, ya que alguna alusión a la actualidad de la guerra de Vietnam, como el de la escandalosa ejecución de un guerrillero en febrero de 1968, sitúan al menos un estadio redaccional con posterioridad al cuerpo del texto datado en 1966.

La transcripción preparada para esta edición se ha limitado a corregir las erratas incuestionables y a actualizar y homogeneizar las normas ortotipográficas, aplicando los siguientes criterios:

* se mantiene la disposición del texto del texto original, siempre que ha sido posible;

* se aplican las normas vigentes de la RAE para la ortografía;

* se cierran algunos paréntesis sin clausura en el original, cuando se entiende como un descuido resoluble;

* se mantienen, como no podía ser de otro modo, las expresiones particulares del idiolecto riacesco;

* se ajusta el uso de mayúsculas y minúsculas y la (falta de) puntuación, siempre que no se aprecie que responden a una voluntad y presentan cierta significación;

* se mantienen las irregularidades (intencionadas) en, por ejemplo, «ahora está amaneciendo. Deben de ser las siete y cuarto en punto de la tarde» y en «otra vez las siete y cuarto de la tarde. Está amaneciendo».

Para la aclaración de las referencias que, por su estricto carácter de actualidad o por la oblicuidad de su procedimiento, pueden quedar hoy empañadas no se recurre a las notas a pie de página, a fin de favorecer una lectura lineal del texto, sin alterar su ritmo ceremonial. No contamos en este caso con una lista de obras y autores citados o «tumbas saqueadas» como la incluida en piezas de orientación más directa a la lectura, según se aprecia en las cercanas en el tiempo *Como la araña, como la anaconda* y *Nueva divina commedia*, en cuyas ediciones se ha mantenido y desarrollado[30]. En su lugar, se incluye junto a los anexos ilustrativos, una pequeña enciclopedia de dichas referencias, incluyendo las específicamente literarias, las históricas y periodísticas y las cercanas a un espectador de 1968.

[30] Véanse las citadas ediciones de ambas obras.

II

Los muñecos

personajes

TI PRANS
LEIDI
REI
REINA
JEFE DE MUÑECOS

LOS MUÑECOS

Como elementos sin acción propia se encuentran:

—Ayudantes del JEFE DE MUÑECOS

—los propios muñecos de trapo cuya apariencia exterior es idéntica a la de los MUÑECOS encarnados por actores.

(el papel de LEIDI, aunque no imprescindiblemente, es conveniente sea representado por una actriz de raza negra)

Sobre un cartel:

PRIMER DÍA

El escenario se encuentra dividido en tres niveles:

- el superior, al fondo, lo constituye una plataforma que denominaremos «plataforma B». Sobre ella se encuentran dos sillas de paja, muy bajas, y un tenderete tapado totalmente por un trapo negro.

- el intermedio, plataforma A, mayor que la primera y que le sirva de base, mantiene sobre ella un gran lecho churrigueresco con columnas salomónicas que pueden sostener unas cortinas.

- el inferior, suelo normal del escenario, se divide, a su vez, en dos zonas: la que se encuentra debajo de la plataforma A, y el resto, alrededor. Fuera se encuentra un camastro respaldado por una especie de empalizada o mampara de tablas, en diedro abierto hacia el público. Puede practicarse una abertura, a manera de entrada, en la mampara.

Para pasar de un nivel a otro, así como para ascender del patio del público a la escena, sendas escalerillas a cada lado, con pequeños rellanos.

En el gran lecho duermen REI y REINA. Camisones y gorros de dormir.

Muñecos de tamaño natural, sin vestidos, diseminados por todas partes.

Los AYUDANTES del JEFE DE MUÑECOS y los MUÑECOS encarnados por actores se encuentran sentados en un largo banco, medio ocultos por los ropajes con que van a ser vestidos los MUÑECOS a todo lo largo de la representación, colgados de una percha de la misma longitud que el banco.

El JEFE DE MUÑECOS se encuentra, al alzarse el telón, vistiendo a un MUÑECO-ACTOR con el blanco uniforme de un repartidor de leche. Una vez disfrazado, el MUÑECO (gestos mecánicos que siempre han de acompañar a la actuación de estos) se dirige al descansillo situado a la altura de la plataforma A. Recoge una botella vacía que se encuentra allí y deja otra llena de leche que saca del recipiente metálico que transporta. La presencia de esta botella debe resaltar de una manera definitiva —foco, fluorescencia, etc., etc. — durante toda la obra.

El JEFE DE MUÑECOS cuelga dos maniquíes de trapo de tamaño infantil sobre la mampara; sus cabezas y brazos penden hacia el interior del cuchitril.

TI PRANS, de pie, y LEIDI, sentada en el suelo delante de él, esperan dando frente a los espectadores.

TI PRANS.- (*dirigiéndose al público*)

He nacido hijo
de gente acomodada. Mis padres
me pusieron un cuello almidonado, me educaron
en la costumbre de ser servido
y me instruyeron en el arte de dar órdenes. Pero,
al llegar a mayor y ver lo que me rodeaba,
no me gustó la gente de mi clase,
ni dar órdenes, ni ser servido,

(*pone las manos sobre los hombros de LEIDI*)

Abandoné a los de mi clase
y me uní al pueblo llano.

LEIDI.- Estos versos son del hermano Bertolt;
los ponemos al frente de nuestra actuación
como un homenaje a su memoria.

(*LEIDI se dirige al cuchitril y se tumba sobre el camastro revuelto. Lleva un*

impermeable amarillo completamente arruinado. TI PRANS se sienta sobre el camastro a los pies de LEIDI. Pinta sobre un lienzo o cartón que sostiene apoyado sobre sus piernas. Lleva un enorme abrigo de pieles lleno de colgajos y agujeros que le llega hasta los pies)

TI PRANS.- Entonces, pongamos que se trataba de dos naranjas.

LEIDI.- Eso me gusta más, mi príncipe. Los dos soles se han convertido en dos naranjas llenas de zumo. Los astros quedan demasiado lejanos para dejarse hincar el diente.

TI PRANS.- (*aleja el cuadro estirando los brazos para contemplarle*)

Y la piel, pan tostado. Crujiente, calentito…

LEIDI.- ¡Con tal de que dejes alguna miguita!

TI PRANS.- ¡Qué banquetazo, leiducha!

LEIDI.- Uvas y labios a discreción, príncipe mío.

(*pausa*)

¿Desde cuándo que no lo catamos de veras?

TI PRANS.- Déjame pensar… Por lo menos hace tres días y tres noches que estuvieron aquí los demás.

LEIDI.- ¡Hay que ver cómo pasa el tiempo!

TI PRANS.- ¡Cómo pasa el tiempo!

LEIDI.- ¡Cómo pasa el tiempo! Tres días y tres noches desde que se presentaron aquí con la música…

TI PRANS.- Abarrotados de discos robados en las Galerías de la esquina.

LEIDI.- …con los manjares…

TI PRANS.- Robados en el supermercado de la esquina.

LEIDI.- …y con el humo…

TI PRANS.- Pagado religiosamente, eso sí, en los urinarios del bar de la esquina.

LEIDI.- Solamente que con el dinero robado en el secreter de caoba de las tías.

TI PRANS.- ¡Habrase visto hatajo de ladrones…!

LEIDI.- ¡Carne de horca! Y, encima, se largaron sin fregar los cacharros.

TI PRANS.- Y los pobres cacharritos tres días y tres noches sucios, tristes, desolados, abandonaditos a las cucarachas.

(*pausa*)

¿Así que todo eso fue anti-anti-anti-ayer?

LEIDI.- Algo por el estilo.

TI PRANS.- Y desde entonces ¡venga de darle a este cochino aguarrás, que olerá todo lo bien que quieras, pero que no se deja comer ni tanto así!

LEIDI.- ¿Qué quieres? El amor es el amor.

TI PRANS.- De acuerdo, mi pequeño renacuajo. Además, no podemos hacer otra cosa.

LEIDI.- ¿Que qué?

TI PRANS.- Ya sabes.

LEIDI.- A lo mejor sí que podemos, *petit prince*.

TI PRANS.- ¿Sí? Tú me dirás.

LEIDI.- Vivimos en un país libre ¿no es cierto? Hagamos entonces pública nuestra protesta. Escribamos una carta al director del *Times*.

(*coge el bártulo con el que pinta TI PRANS y escribe en la pared de tablas*)

LAS CUCHARACHAS,
LOS MURCIÉLAGOS, LAS
RATAS Y LOS NEGROS
DE ESTE CEMENTERIO
TENEMOS HAMBRE

TI PRANS.- Lo haces de maravilla, piltrafeja. ¿Pero no exageras un poco?

LEIDI.- ¡Claro! Existen cucarachas blancas que tienen la andorga repleta

con los restos del amor y con todo lo que nos era más querido. Y los gatitos del tejado tienen las tripas rellenas de cucarachas de todos los colores.

TI PRANS.- Gatito michinito…

LEIDI.- ¿Qué has comidito?

TI PRANS.- Sopitas de leche…

LEIDI.- ¿Y no me has guardadito?

TI PRANS y LEIDI.- (*al unísono*)

Micho, micho, micho…

(*extienden los brazos con las manos imitando garras felinas. Maúllan. Se ponen a cuatro patas sobre el camastro. Luego se levantan y TI PRANS quita el impermeable a LEIDI y lo extiende sobre la cama. LEIDI hace lo mismo con el gran abrigo y, con los brazos de este, envuelve su impermeable.*

El JEFE DE MUÑECOS se precipita a retirar los que se encuentran doblados sobre el tabique, luego hace un gesto, y dos ayudantes se aproximan guiando a dos ACTORES-MUÑECOS —en realidad, dos actrices— vestidos con batas guateadas)

MUÑECO A.- ¿Ha visto qué desvergüenza, doña Julia?

MUÑECO B.- La verdad es que no va a poder una ni asomarse a la ventana.

MUÑECO A.- Ni que lo diga usted. ¡Tengo que tener un cuidado con los chicos!

MUÑECO B.- En más de cuarenta años que estuve casada con mi Leonardo, que Dios tenga en su gloria, no creo que diéramos un espectáculo de esta índole.

MUÑECO A.- Ustedes eran otras personas, doña Ascensión. ¡Pero deje usted que venga Manolo del Ministerio!

MUÑECO B.- No cabe duda de que esto tiene que acabarse de una vez.

MUÑECO A.- Parecen gatos de esos que andan por los tejados en enero.

(*se retira uno de los ACTORES-*

MUÑECOS)

TI PRANS.- (*cogiendo de las dos manos a LEIDI*)

Gatito michinito
¿qué has comidito?

LEIDI.- Sopitas de amor…

TI PRANS.- ¿Y no me has guardadito?

LEIDI y TI PRANS.- (*dando vueltas con las manos cogidas*)

Micho, micho, micho…

TI PRANS.- ¡Qué banquete, Leidi!

LEIDI.- Maravilloso, mi príncipe resplandeciente.

TI PRANS.- ¿Y ahora, mi mugrienta principesa?

LEIDI.- Ahora está amaneciendo. Deben de ser las siete y cuarto en punto de la tarde.

TI PRANS.- (*declamando*)

El nuevo día se levanta sobre las roñosas sombras de la noche y disipa los restos del amor y de todo lo que nos era más querido. ¡Puerco día!

LEIDI.- Se trata de un recién nacido. ¿Puedo yo saludar también?

TI PRANS.- ¿Cómo no, señorita?

LEIDI.- (*como empuñando un micrófono, a grito pelado*)

¡Tengo un hambre de lobo!

TI PRANS.- Bueno, a lo mejor hoy vienen los demás.

LEIDI.- Es el banquete, que debe de haberme levantado el apetito.

TI PRANS.- Puede. Y, también, que hoy no vengan.

LEIDI.- Estamos solitos en el mundo.

TI PRANS.- Nuestra situación es trágica.

LEIDI.- Desesperada.

TI PRANS.- ¡Si papá lo supiera! ¡Si pudiera contemplar las calamidades a que nos ha conducido el exilio!

LEIDI.- ¡Pobre papá! ¡Él, siempre preocupado de que nuestra comida fuera sana y abundante! ¡Que si las vitaminas, que si las calorías, que si las proteínas, que si todo eso!

TI PRANS.- ¿Recuerdas cuánta paciencia tenía para darnos el alimento?

LEIDI.- Cuando llenaba la cuchara de Maizena y le hacía dar vueltas y vueltas por encima de tus adorables bucles dorados: ¡ppprrr, ppprrr…! El avión sin dejar de planear, y tú cerrado por la niebla, las mandíbulas encajadas una contra otra y sin que te saliese de las narices el que te metieran un gramo más de papilla en la tripita repleta de papilla.

TI PRANS.- Y papá, con toda su santa paciencia: «¡El avión! ¡El avión que quiere aterrizar!».

LEIDI.- Hasta que abrías distraídamente y, ¡zas!, allá que te va, hasta el fondo del gaznate, con todo el cargamento.

TI PRANS.- ¡Qué tiempos aquellos!

(*una pausa*)

¡Papaíto querido!

LEIDI.- ¿Y qué me dices de mamaíta?

(*REINA, como sonámbula, se sienta en el lecho y da un grito descomunal. REI se vuelve hacia ella medio dormido*)

REI.- ¿Otra vez esa maldita pesadilla?

REINA.- (*a voces*)

¡Mi niñito! ¡Mi príncipe! ¿Dónde has escondido a mi hijito? ¡Que me devuelvan a mi pequeñín!

(*REI vuelve a tomar la posición fetal que tenía. REINA se echa de nuevo. Se duermen*)

LEIDI.- ¿Y tú te acuerdas de cuando entrábamos en casa tirando las carteras en cualquier parte y nos precipitábamos a la cocina?

«¿Qué tenemos hoy de comi, mamita?»

TI PRANS.- Y la mamá: «Capón en su jugo, tesoros». Y tú, con aquel mohín tan deliciosamente tuyo, dando una patadita en el suelo: «¡Otra vez capón en su jugo!»

LEIDI.- ¡Qué tiempos aquellos!

TI PRANS.- Bien alimentados que estábamos…

LEIDI.- Y bien abrigados. Con nuestros impermeables dorados.

TI PRANS.- Y nuestros abrigos de pieles nobles.

LEIDI.- (*tremolando el abrigo por encima de su cabeza*)

¡El estelar abrigo que llevabas el día que te conocí! Aquel primer día de curso en la vieja universidad de piedras doradas, con la estatua sedente del ilustre polígrafo a la entrada. Y yo me dije: «¡Caramba! ¡Debe de tratarse, por lo menos, de un príncipe heredero!»

TI PRANS.- (*lo mismo con el impermeable*)

El arruinado impermeable que llevabas el día que te conocí, al abrirse la puerta de aquel tugurio lleno de *clochards* y de zorras y aparecer tú. Y yo me dije: «¡Pobre negrita de porquería, pobre negrita encogida como un gato tiñoso! Seguro que acaban de soltarla de la comisaría de al lado».

LEIDI.- (*suspirante*)

¡Aquel abrigo! ¡El último regalo de papá!

(*REI y REINA se levantan como medio dormidos. REI coge una palmatoria con una vela y enciende esta. Levanta un muñeco de trapo del suelo y lo lleva delante de REINA, que espera de pie*)

REINA.- ¡De rodillas, hijo!

(*REI pone de rodillas al muñeco*)

Ahora que vas a abandonar la casa paterna en donde viniste al mundo y en donde has crecido rodeado de nuestro amor y nuestra protección, quisiera decirte dos sencillas palabras, las últimas que, quizás, saldrán de mi boca en función de padre y

maestro.

(*el JEFE DE MUÑECOS se acerca a la mampara y retira el abrigo que ha dejado sobre ella LEIDI. Espera en el rellano de la escalera con el abrigo al brazo*)

En tu madre y en mí, creemos, no habrás sabido ver solamente una severidad, por otra parte, necesaria para enfrentarte con el mundo que, de ahora en adelante, nos tememos, te será más hosco que intramuros del hogar…

(*REI cede la palmatoria a REINA y permutan los sitios. REI finge continuar el discurso con mímica solemne, pero sin pronunciar una palabra. Nueva permutación de sitios*)

Que tras esta necesaria disciplina hayas podido descubrir el secreto latir de un corazón que tan solo es capaz de albergar el corazón, hijo mío, de un padre.

REI.- Y de una madre.

REINA.- Y, ahora, de rodillas, hija.

(*REI levanta al muñeco y lo vuelve a arrodillar*)

Ya no eres una niña, hija mía. Esta fiesta ha servido para presentarte en sociedad y para que, tal vez, encontrases entre los invitados al hombre honrado que te ha de entregar su apellido, un apellido, tal es nuestra ilusión, tan sin mancilla como el que, a través de nosotros, te legaron tus mayores. Ahora, hijo mío, de rodillas.

(*mismo juego que anteriormente, nuevo cambio de sitios y entrega de palmatoria*)

REI.- Pero no creas que solamente te vamos a fortalecer con el bien espiritual que, lo esperamos de todo corazón, hayan comportado estas palabras. También nos gustaría que algo, quizás más grosero, pero no por ello menos útil, te sirva de escudo en tu enfrentamiento con el mundo hostil. Toma.

(*el JEFE DE MUÑECOS hace entrega solemnísima del abrigo. Entre REI y REINA se lo plantan al muñeco*)

Era de mi madre, y para mí la prenda más preciada de mi patrimonio. Estoy seguro de que sabrás hacerle el merecido honor.

(*vuelven a la cama. El JEFE DE MUÑECOS desnuda al maniquí y deja el abrigo donde lo cogió*)

TI PRANS.- ¡El abrigo, Leidi! ¡Eureka! ¡*Sine ira et studio*! ¡*Quantum mutatus ab illo*!

LEIDI.- ¿Qué te ha dado, mi príncipe?

TI PRANS.- ¡Registremos los bolsillos! Es muy posible que conserven algún vestigio de su antiguo esplendor, ¿no se dice así?

LEIDI.- De su época dorada.

TI PRANS.- A lo mejor encontramos algo con que comprar la dichosa ficha.

LEIDI.- ¿Qué ficha es esa?

TI PRANS.- ¿No caes, cubito de basura?

LEIDI.- No, la verdad.

TI PRANS.- Una mágica ficha para meter en la ranura y esperar la señal, el zumbidito. Esperar, esperar, esperar que del otro extremo del ilusionado alambre florezca la voz de mamá. Una jodía ficha para telefonear al palacio.

(*comienza a registrar los bolsillos del abrigo, saca un papel, lo desdobla*)

LEIDI.- ¿Ha habido suertecilla? ¿Nos ha tocado un Napoleón de los grandes?

TI PRANS.- *(leyendo)*

«¿Está usted dispuesta, desde hoy mismo, a luchar contra su celulitis? »

LEIDI.- ¡Lástima! Pero no hay que desanimarse. Nos conformamos con un vulgar Richelieu.

TI PRANS.- (*saca otro papel, lo desdobla, lee*)

«En la relación de deudores remitida a esta Agencia Ejecutiva por el concepto epigrafiado…»

LEIDI.- Sin mayor interés. Demasiado moderno.

TI PRANS.- (*saca otro papelito*)

«Red de Transportes Metropolitanos. Segunda clase». Este documento también debe de pertenecer a la época léidica de la prenda.

LEIDI.- ¡Con toda seguridad! ¿Te imaginas a mamá descendiendo a los infiernos y, encima, viajando por ellos en segunda?

TI PRANS.- ¡Déjalo! Todavía queda algo.

LEIDI.- ¡Todopoderoso Mammón, dios de los cuartos y de las esmeraldas: escucha esta plegaria de tus humildes siervos! No somos ambiciosos. Nos conformamos con un cochino Claude Bernard de cien francos antiguos.

TI PRANS.- (*sacando una pequeña cajita, la abre con misterio*)

¡Emoción…!

LEIDI.- ¿Qué tiene? ¿Las esmeraldas?

TI PRANS.- (*cierra la caja*)

Respetemos piadosamente la intimidad de una madre.

LEIDI.- ¿Queda algo más?

TI PRANS.- Nada.

LEIDI.- ¿Así que nada de nada?

TI PRANS.- ¡Malhaya nuestra suerte! Nada.

(*una gran pausa*)

LEIDI.- Y ahora ¿qué hacemos?

TI PRANS.- Volver a las naranjas. Seguir consumiendo piel y sexo, mi ruinita oscura, mi pelufre de alambre, mi estropajito.

(*acaricia el pelo de LEIDI*)

Ven.

(*el JEFE DE MUÑECOS se aproxima conduciendo a un ACTOR-MUÑECO al que ha vestido con una bata parecida a las anteriores, pero en versión masculina. Lo coloca frente a la ACTRIZ-MUÑECO que quedó adelantada*)

MUÑECO-MUJER.- ¡No escarmientan! Conque tú veras qué haces.

MUÑECO-MARIDO.- ¡Mira que tiene gracia! Eso lo arreglo yo en un santiamén.

MUÑECO-MUJER.- Vamos… ¡que no pueda una ni asomarse al balcón! ¡Y los niños, todo el día encerrados con la tata!

MUÑECO-MARIDO.- Descuida, mujer. ¡Ahora van a saber esos sucios melenudos lo que es bueno!

MUÑECO-MUJER.- Y deja bien sentado que, si no hacen caso, avisamos a la policía.

MUÑECO-MARIDO.- ¡Pues no faltaba más! Y, si hace falta, a las autoridades superiores.

(*el JEFE DE MUÑECOS se aproxima a la puerta del tabique. Mímica de llamar. LEIDI descorre la cortina y cede el paso con una gran reverencia*)

LEIDI.- ¡Bienvenidos a nuestro camastro!

(*JEFE borra, lo primero, el letrero de la pared. Luego, a medida que los van transportando los ayudantes, sienta sobre el camastro dos muñecos de trapo a los que se ha impuesto las batas guateadas del MARIDO y de la MUJER, también los que se encontraban doblados sobre las tablas y que han sido vestidos con uniformes de colegios religiosos. Por último, otros dos maniquíes a los que se viste con el impermeable y el abrigo de pieles. Hace que estos se cojan las manos en una compostura convencionalmente decente. LEIDI y TI PRANS, entre tanto, cantan una canción. TI PRANS se acompaña de un instrumento musical, preferentemente una trompeta*)

TI PRANS.- (*sin cantar*)

Señoras y señores:
a petición, ahora,
del respetable público
vamos a relatar a ustedes
parte de nuestra triste historia.

LEIDI.- Capítulo primero:
en el que se habla
de nuestra triste infancia.

TI PRANS.- (*cantando*)

Érase una vez
un gato respetable
que decidió, un buen día,
en legal descendencia
prolongarse.

(*trompeta*)

LEIDI.- En enero se aparea el tigre.

TI PRANS.- Cuando hojeó el catálogo
de mejores familias
con gatita,
entre las michinas casaderas
escogió a mamaíta.

(*trompeta*)

LEIDI.- En febrero busca la sombra el tigre.

TI PRANS.- El Gran Manitú
de todos los felinos
santificó el enlace
mamipápico
enviando al Hogar
una nueva generación
de gatos.

(*maúllan ambos. Trompeta*)

LEIDI.- En marzo engorda el tigre.

TI PRANS.- Todos los periódicos del reino
echaron ediciones
a rebato:
la virtuosa esposa de nuestro distinguido
ha parido tres gatos.

(*trompeta*)

LEIDI.- En abril echa raíces el tigre.

(*REI se levanta, busca debajo del lecho y saca una especie de largo cetro, con el que comienza a golpear en el suelo de la plataforma*)

REI.- ¡Vaya horitas de ponerse a tocar la corneta esa gentuza!

LEIDI.- ¡Otra vez el viejo chinchorrero ese de arriba!

TI PRANS.- Déjalo. Ya se cansará.

(*toca con más fuerza*)

LEIDI.- (*se tapa los oídos, espera a que amaine TI PRANS; sin cantar*)

Segundo capítulo
de la triste historia,
en el que se trata
de los nuevos bichos

TI PRANS.- (*cantando*)

A la grandeza y servidumbre
fue dedicado
el primogénito,
y a los tres mesecitos
era ya coronel
de los ejércitos

(*trompeta*)

LEIDI.- En mayo sale de caza el leopardo.

TI PRANS.- En cuanto al infante
don Segundo Gato,
con desprecio total
de las pompas terrenas
toma los hábitos
monásticos.

(*trompeta*)

LEIDI.- En junio se echa la siesta el leopardo.

TI PRANS.- Pero, ¡ay de los peores ayes!,
la tradición se rompe
con el tercer michino,
que les salió
a sus desconsolados padres
un perfecto asesino.

(*agudísimo de trompeta*)

LEIDI.- En julio, agosto, septiembre,
en octubre, en noviembre y en diciembre,
les salen los colmillos de leche
al tigre y al leopardo.

TI PRANS Y LEIDI.- (*al unísono*)

Moraleja:
De galga le viene al casto.

(*nuevos golpes de REI. Se despierta REINA*)

REINA.- ¿Qué sucede? ¿Llaman a la puerta? Anda, hombre, levántate pronto. A lo mejor es alguien que viene a devolvernos al niño.

REI.- ¡Qué niño, ni que niño muerto! Son esos marxistas del sótano, que se están corriendo otras de sus infernales juergas. ¿No te llega el olor de la marihuana?

(*arrecia los golpes*)

TI PRANS.- ¿Acabará de amolar esa cagarruta de abuelo?

(*coge una escoba de debajo del camastro y pasa debajo de la plataforma. Se pone a golpear de abajo arriba. Responde REI desde lo alto. En medio del escándalo LEIDI arroja por encima de la mampara todos los muñecos de trapo que se encuentran dentro del cuartucho*)

REI.- ¡Llamaré a los gendarmes! ¡Telefonearé a los guardias! ¡A ver qué se han creído esa gentuza! ¡Haré que encierren a todos esos que se reúnen ahí abajo!

TI PRANS.- (*también a voces*)

¿Por qué no te largas a dormir, liendre sangrienta? ¿Acaso no te

dejan conciliar el sueño los espectros de tus víctimas? En vez de corderitos, te puedo aconsejar que cuentes desgraciados decapitados por ti. Tendrás tiempo de coger el sueño antes de que acabes con todos.

REI.- (*deja de dar golpes. No así TI PRANS*)

Basta con mentarles a las fuerzas del orden para que entren en vereda y dejen tranquilas, de una vez, a las personas decentes. ¡Eso es, a las personas decentes!

(*se acuesta. Después de un buen rato de seguir golpeando, TI PRANS vuelve junto a LEIDI*)

TI PRANS.- Ya se ha callado esa obra maestra.

LEIDI.- ¡Pobre ancianito! ¿No te da un poco de lástima? Piensa que podría ser tu padre.

TI PRANS.- ¿Mi padre? ¿Quién? ¿Ese rey de los verdugos?

LEIDI.- Ya sabes que la edad termina por agriar los caracteres.

TI PRANS.- Solo la idea de que pudiera parecerse a mi padre me saca de quicio.

(*busca debajo de la cama. Saca una revista. Se la entrega a LEIDI*)

¿Cómo puedes pensar que un hombre con esta noble presencia pudiera parecerse a esa reliquia del palacio de arriba? ¡Fíjate en esa efigie y compara! ¡Y, además, lee el pie de la fotografía!

LEIDI.- (*leyendo*)

«Esa chispa casi sobrehumana, esa expresión singular y magistral que lo señala como perteneciente a esa raza especial de fundadores, de hombres que no vieron jamás una frontera que no pretendieran alcanzar y que, desde luego, no lograron dejar atrás, con esa insaciable curiosidad genial de individuos de firmes convicciones y lealtades, siempre preocupados de la esencia y el destino del hombre y de la naturaleza y objetivo de su patria».

(*con voz sumamente respetuosa*)

¿De modo que así era papá?

TI PRANS.- Nada menos que todo un hombre.

(*queda, durante un tiempo, en actitud de escuchar, con recogimiento, el ángelus*)

LEIDI.- (*levanta la cabeza*)

¡Cuernos! ¿Cómo no se me ocurriría antes?

(*da un golpe sobre la revista*)

Esto es justamente lo que necesitábamos. El *Life*.

(*puede decir cualquier otro nombre de revista*)

TI PRANS.- ¿A qué te refieres?

LEIDI.- ¡Su efigie, cuernos! ¡Con lo difícil que nos parecía hacernos con un retrato suyo que no resultara apócrifo!

TI PRANS.- ¿Para qué queremos más reproducciones? Ya tenemos su estatua debajo de la cama.

LEIDI.- Precisamente. Pero le falta perfeccionar el parecido del rostro. Ya sabes que la imagen debe resultar lo más exacta posible. En caso contrario, se corre el peligro de que no surta efecto el hechizo. ¡Qué tonta! ¡Mira que no acordarme de que salía en cada número!

(*saca un muñeco de debajo de la cama. Tomando como modelo la fotografía de la revista «moldea» el rostro*)

Ahora está mucho mejor. ¿No se parece bastante?

TI PRANS.- Ha sacado cosas del uno y cosas de la otra. La naricilla es enteramente de mamá. En cambio, las orejitas tienen todo el aire del padre.

LEIDI.- Bueno, voy a intentarlo. Sácame el libro del escondite.

TI PRANS.- (*saca un libro de debajo del colchón. Se lo entrega a LEIDI; esta lo hojea*)

Ten.

LEIDI.- «Espíritus: su adversión al hierro. Especies para exorcizar demonios. Chivos emisarios. Huevos de loro como señal de muerte. Sacrificio de víctimas preñadas. Apuñalamiento de

muñecos vicarios…» Esto es. Página trescientos doce.

(*busca la página con voz ininteligible*)

mmmmmmmmmmmm…

(*en alta voz*)

«… en el sitio exacto donde se supone situado el corazón».

(*señala el sitio sobre el muñeco*)

¿Aquí?

TI PRANS.- Más o menos.

LEIDI.- (*leyendo*)

«… una estaca afilada de enebro cortada durante el solsticio de invierno…» ¿De dónde demonios sacamos eso?

TI PRANS.- (*rebuscando debajo del colchón*)

Aquí hay una aguja de hacer punto. Prueba. A lo mejor te vale.

(*se la entrega*)

LEIDI.- Vamos con la fórmula.

(lee)

«No es cera ni trapo
lo que estoy pinchando.
Es el corazón, el hígado y el bazo
del Señor Rei, mi padre,
lo que estoy pinchando».

(*clava la aguja en el muñeco. REI se incorpora bruscamente en el lecho. Gime. REINA, adormilada, le pregunta*)

REINA.- ¿Otra vez el dolorcillo ese?

REI.- No sé, mujer, pero no me siento bien del todo. Ya no se me pasa ni con las pastillas.

REINA.- Tómate dos. Verás como te duermes.

(*REI toma algo que saca de un frasquito.*

Vuelven a quedarse dormidos)

LEIDI.- Ajajá. Ya está.

TI PRANS.- Clávale alguna en cada ojo. Por si acaso.

LEIDI.- ¿Tú crees?

TI PRANS.- Nunca está de más.

(*LEIDI lo hace*)

¿Cuándo se sienten los primeros síntomas? ¿Dice algo el libro?

LEIDI.- No, pero habla de ciertas medidas para reforzar los efectos.

TI PRANS.- ¿Por ejemplo?

LEIDI.- Lo de los venenos. Fosfato de mercurio mezclado con óleo, y, además de la estatua, se pinta un retrato.

TI PRANS.- Algo así como lo de Dorian Gray.

LEIDI.- Parecido. Pero lo más seguro parece ser el procedimiento de la leche.

TI PRANS.- Entonces, manos a la obra.

(*LEIDI rebusca debajo del colchón. Mira a derecha e izquierda antes de sacar un frasquito, que se guarda en el pecho. TI PRANS y LEIDI salen sigilosamente del cuchitril*)

LEIDI.- ¿Por dónde?

TI PRANS.- Por la escalera de servicio.

(*comienzan a subir una de las escalerillas que conducen a la plataforma A y en cuyo descansillo se halla la botella de leche. TI PRANS la destapa, y LEIDI saca el frasquito del pecho. En este momento se acerca el JEFE DE MUÑECOS, cojeando y silbando. Lleva una bandeja y un periódico*)

LEIDI.- ¡Chisss…! ¡Alguien viene!

(*vuelve a guardar el frasquito y se oculta cuando pasa JEFE. Este sube la escalerilla, coge la botella de leche. LEIDI y TI PRANS vuelven a su habitación y se quedan tumbados en la cama, fumando*)

JEFE DE MUÑECOS.- (*corre las cortinas del lecho*)

¡Arriba, sacos de molicie! ¡Ya han pasado las burras de leche!

(*descorre las cortinas. REI y REINA se desperezan*)

¿Sus Majestades han tenido sueños agradables?

REI.- De todo ha habido, mi buen chambelán.

REINA.- Yo he soñado que mi niño se había alistado en la orquesta de un circo y tocaba la trompeta. Luego se escapaba una tigresa o un leopardo o no sé qué y se lo engullía. ¡Qué horrible!

JEFE.- Si Sus Majestades lo permiten, les anticiparé que hoy se les presenta una jornada repleta de acontecimientos.

REI.- ¡Con tal de que no me hagan poner esos horribles zapatos puntiagudos!

JEFE.- Me temo que va a ser necesario, Majestad. La etiqueta es la etiqueta.

REI.- ¡Qué le vamos a hacer! Todo sea por la felicidad de mis súbditos. A ver, mi buen mayordomo, recítanos la gaita esa.

JEFE.- A las ocho en punto: higiene, oraciones, imposición de la camisa a Su Majestad, etcétera, etcétera.

REI.- Bueno, ya está hecho. ¿Lo siguiente?

JEFE.- A continuación, desayuno en compañía de vuestra consorte.

(*JEFE les ofrece la botella de leche y el periódico. Sentados sobre el lecho, a lo sastre, se pasan la botella de leche, de la que beben directamente. Les separa el periódico abierto*)

REINA.- ¿Dice algo del niño?

REI.- (*absorto en la lectura*)

¡Qué barbaridad! ¿Dónde vamos a llegar? «Las hidroeléctricas del Sur han bajado tres enteros».

REINA.- Busca en la página de sucesos. «Bebé raptado por *gansters* desalmados». ¿No dice nada de eso?

REI.- (*cambia de página*)

«Drásticas medidas para restablecer el orden». ¡Sí, señor! ¡Así se hace!

REINA.- ¡Si hubiéramos puesto un anuncio por palabras, a lo mejor contestaba alguien!

REI.- (*cambia de página*)

«Definitivamente, Alberto jugará hoy de interior».

(*baja el periódico*)

¿Qué decías? Perdona, cariño, pero se me está haciendo tarde.

(*se levanta poniéndose de pie sobre el lecho. Se acerca a JEFE*)

Cumplimentado lo del desayuno. ¿Qué más?

JEFE.- A las once cuarenta y cinco, audiencia a una representación de la treinta y ocho promoción de notarios, la misma a que pertenece Su Majestad.

REI.- Dejemos eso para más tarde.

JEFE.- Está bien. Como disponga Su Majestad. Pongamos, entonces, a esa hora el informe de su Gabinete Reservado.

(*JEFE introduce a un ACTOR-MUÑECO que ha sido acompañado por uno de sus ayudantes. Ha sido vestido severamente, con el traje de un jefe de la policía del siglo pasado. REINA, en tanto, saca otro muñeco de trapo del tamaño de un adulto, debajo del lecho y comienza a mecerlo*)

REINA.- ¿Te faltó algo a ti en esta mansión, eh, ingrato? ¿No tuviste la mejor ropita de cristianar en el bautizo?

MUÑECO-POLICÍA.- (*carraspea, luego habla, como siempre hacen los MUÑECOS, mecánicamente*)

La sagrada dedicación al servicio de Vuestra Majestad que, en tantas ocasiones, ha sido motivo de honrosa satisfacción del deber cumplido, en otras, en cambio…

REINA.- Te abrimos una libreta de nacidos en la Caja Postal.

MUÑECO-POLICÍA.- …nos sitúa en el dolorosísimo trance de, al dejar al descubierto la horripilante realidad de los hechos…

REI.- ¿Dónde irás a parar?

REINA.- El día de tu primera comunión tomó chocolate el todo Toledo.

REI.- Al grano, comisario.

MUÑECO-POLICÍA.- Se trata de un complot, Majestad.

REI.- ¿Un complot? Bueno ¿y qué? Puesto que con vuestra habitual sagacidad lo habéis descubierto, a chirona con ellos y santas pascuas.

REINA.- ¡Te llevamos a las dominicas francesas!

MUÑECO-POLICÍA.- Esta vez sus propósitos son de una perversidad extrema. Se trata de asesinar a Vuestras Majestades.

REI.- Eso es harina de otro costal. En ese caso habrá que…

(*se pasa el dedo índice, horizontalmente, sobre el cuello*)

REINA.- ¿Hubo algún verano que no te lleváramos a la costa?

MUÑECO-POLICÍA.- Pero el caso es que… Se trata de que…

REI.- Venga, desembucha.

MUÑECO-POLICÍA.- ¡Sea! Aunque las entrañas se me escapen detrás de mi propia voz. El jefe del complot, el principal de los conjurados, el cabecilla de la banda…

REI.- ¡Habla de una vez, o mando que te arranquen aquí mismo la lengua con unas tenazas al rojo!

MUÑECO-POLICÍA.- Creí que me sería ahorrado este amargo momento, que Su Majestad estaría al corriente. Todo el mundo lo sabe. Se trata de

Su Alteza, el Príncipe, vuestro augusto hijo.

REINA.- ¡Te mandamos a las milicias universitarias!

REI.- ¡No puede ser! ¡Es demasiado horrible!

(*más trágico cada vez*)

¿Empieza, acaso, mi razón a turbarse? ¡Tú, tierra, sólidamente y firmemente asentada, apaga esas voces doquiera hayan surgido! ¡Y, tú, cielo, que cuan inmenso…!

(*con súbita explosión*)

¿Es posible que ese mocoso, que esa mierda de crío…?

REINA.- ¡Te compramos un *poney*!

MUÑECO-POLICÍA.- (*consolador*)

La fe que todos hemos recibido y, en especial, vos, señor…

REI.- (*lóbrego*)

Ya soltaste, siniestra cobra, tu ponzoña mortal. Ahora puedes seguir arrastrándote sobre tu vientre. Pero, por todos los altos dioses del paraíso, que te capo sin más si no me das las pruebas de inmediato.

(*a grandes voces*)

¡Pruebas! ¡Pruebas!

MUÑECO-POLICÍA.- El jueves catorce de mayo el príncipe se deja la barba.

REI.- Continúa.

MUÑECO-POLICÍA.- El siete de febrero compra una libra de veneno para matar ratas en un almacén sito en la calle real.

REI.- ¿Quién te dice que en esa zahúrda donde dicen que habita no abundan tales alimañas?

LEIDI.- (*gritando, desde la cama*)

Y cucarachas, y murciélagos.

MUÑECO-POLICÍA.- El ocho de junio entra en una librería del Boulevard Saint Michel, roba un ejemplar (clandestino, desde luego) de Jean Sol

Partre y otro titulado *Reyes sacrificados cuando sus fuerzas decaen*.

(*REI sufre un ataque de tos, se echa mano a los riñones, etc. Termina por recuperarse*)

REI.- ¡Por todos los demonios del averno, ya es bastante! ¡A ver, mis gentileshombres de cámara, que se presenten!

JEFE.- (*avanzando*)

¡Aquí, estamos, Majestad!

REI.- ¡Mis vestidos, pronto!

(*se quita el camisón; debajo va vestido como el recaudador de retribuciones de provincias a mediados del siglo pasado. Traje oscuro. Chistera que coge de debajo del lecho. REINA se despoja del suyo. Debajo, vestido de damisela de la misma época. REI desciende la escalerilla.*

LEIDI y TI PRANS abandonan su cuchitril y se sientan en el proscenio con las piernas colgando hacia el público.

El JEFE DE MUÑECOS traslada uno de los MUÑECOS-ACTORES, al que pone el abrigo, al interior del recinto del camastro. Luego conduce al borde de la plataforma A a otros dos ACTORES-MUÑECOS, a los que se pueden poner los camisones de REI y REINA. Desde allí son espectadores de la escena que sigue)

ACTOR-MUÑECO.- ¿Lo ves bien, cariño?

ACTRIZ-MUÑECO.- Puede pasar. ¿Qué echan esta noche?

ACTOR-MUÑECO.- Creo que se titula *La dama de las camelias* o algo por el estilo.

ACTRIZ-MUÑECO.- ¿De qué trata?

ACTOR-MUÑECO.- De una «dama» de esas… ¿cómo te diría? La verdad es que, sin pecar de grosero, no se puede…

ACTRIZ-MUÑECO.- Bueno, déjalo. ¿Haremos bien en verla?

ACTOR-MUÑECO.- Mujer… ¡cuándo la ponen en las pantallas!

(*REI, después de llamar a la puerta, traspasa la mampara*)

REI.- Buenas tardes, hijo.

MUÑECO-TI PRANS.- ¡Qué sorpresa, padre mío! ¿Cuándo llegó usted a París?

REI.- Hoy mismo.

MUÑECO-TI PRANS.- ¿Y a qué se debe este inesperado viaje?

REI.- Tenemos que hablar de cosas muy serias, señor mío. Hasta el corazón de nuestra provincia ha llegado el rumor de su vida irreflexiva estampando una sombra oscura sobre el apellido que os he dado. ¿Es cierto que vivís con una mujer de vida airada?

ACTRIZ-MUÑECO.- ¡Pues mira, ese caballero ha dado con la expresión apropiada!

ACTOR-MUÑECO.- Se nota a la legua que posee instrucción.

MUÑECO-TI PRANS.- ¿Una mujer galante queréis decir? Sí, padre mío, lo confieso.

REI.- Si es así, comprenderás que estás al borde de hacer algo que lastima el respeto que debes a mi apellido y a la probidad tradicional de la familia.

MUÑECO-TI PRANS.- ¡Padre mío, jamás se me ha ocurrido dar a Leidi el apellido que de usted he recibido!

ACTOR-MUÑECO.- ¡Pues bien respetuoso que es el muchacho!

ACTRIZ-MUÑECO.- Desde luego que sí. Debe de ser esa mala pécora, que lo tiene sorbido el seso.

REI.- Solo el Señor es capaz de conocer dónde puede conducirte ese camino por cuyas sinuosidades te has extraviado.

MUÑECO-TI PRANS.- ¡Padre mío!

REI.- Únicamente las mujeres puras y castas pueden inspirar sentimientos puros y castos.

ACTRIZ-MUÑECO.- Eso, de todas, todas.

REI.- ¡Abandone a esa cortesana, caballerete!

ACTRIZ-MUÑECO.- ¡Si tú hubieras hablado de esa manera a los chicos a su debido tiempo!

MUÑECO-TI PRANS.- En el alma sentiría desobedecerle, padre mío, pero…

REI.- ¡Vamos, hijo mío! No veas en mí sino un padre que te ha idolatrado siempre y que solo anhela tu felicidad.

ACTOR-MUÑECO.- Está reflexionando. Está visto que con buenas palabras se consigue todo.

ACTRIZ-MUÑECO.- Al fin y al cabo, se ve que es un buen hijo.

REI.- (*pronuncia una especie de discurso poco inteligible del que sobrenadan únicamente una serie de frases más nítidas*)

…en nombre de tu santa madre… vivir maritalmente… tan solo pensamientos de amor y lealtad… preocuparte de hacer un porvenir… el reposo y el cariño tranquilo de la familia… una doncella casta y pura que solo espera la llegada del amor…

(*REINA se acerca al borde de la plataforma y adopta la postura romántica de alguien que se apoya en los cristales de un balcón*)

REINA.- Con la frente en los vidrios,
el alma teñida
de una indecible mezcla
de temor y de dicha,
aguardo, ilusionada,
al que ha de venir.

¿Será mi alma gemela?

Mi ingenua inocencia
de doncella
apenas si se atreve
a dar nombre
a esta indecible turbación
que me embarga
al pensar que se acerca.

¿Será mi alma gemela?

El reloj del obispado

da las siete y cuarto.
Mi alma inocente
de doncella
apenas si se atreve
a lanzar la mirada
más allá de los vidrios
que sostienen mi frente
hacia esa sombra
que pasea la calle.

¿Será mi alma gemela?

REI.- (*continuando su discurso*)

…su amor, lejos de lanzarte a los procelosos remolinos del mal… los sentimientos más honorables… a la edad de las pasiones sigue aquella… para ser respetado… una posición social sólidamente establecida…

ACTRIZ-MUÑECO.- ¿Tienes un pañuelo?

ACTOR-MUÑECO.- Toma.

(*JEFE medio suena, medio limpia una furtiva lágrima a la ACTRIZ-MUÑECO*)

REI.- ¿Callas?

MUÑECO-TI PRANS.- ¿Me será concedido, padre mío, un cierto tiempo para reflexionar sobre vuestras palabras?

REI.- (*violento*)

¡Mi paciencia también tiene un límite! Haréis el equipaje y volveréis conmigo, ahora mismo, a nuestra provincia.

MUÑECO-TI PRANS.- ¡Pero, padre mío…!

REI.- Está bien, caballero. Vuestra testarudez me obliga a dar un paso que, de otra manera, hubiera preferido ahorrarme.

(*sale REI, con la mímica de dar un portazo, del cuchitril.*

El JEFE DE MUÑECOS retira el de TI PRANS y pone en su lugar a otro, a quien coloca el impermeable de LEIDI.

—cabe la posibilidad de que un mismo

MUÑECO adopte la personalidad del inmediato oponente de REI, siempre que su fingimiento de voz femenina no reste, con un exceso de histrionismo, la naturaleza mecánica del juego. Si se acepta esta variante sería suficiente un cambio de prendas al MUÑECO que permanece—

Una vez finalizado el trueque, REI finge volver a llamar. LEIDI se levanta y lo invita a pasar, desde fuera, con una irónica reverencia. Vuelve a sentarse, en el proscenio, junto a TI PRANS.

Entra REI, deja la chistera sobre la cama)

REI.- Supongo que no hará falta que me presente.

MUÑECO-LEIDI.- Ciertamente que no, caballero. Su carta ya me anunciaba su visita. A su cortés redacción se debe únicamente el que yo haya recibido a usted. De otra manera…

ACTRIZ-MUÑECO.- ¡Qué descaro!

REI.- Muy altaneras resultan esas palabras, señora mía. Sobre todo, proviniendo de una persona de su condición.

ACTRIZ-MUÑECO.- ¡Bien dicho! Esa es la repuesta que se merece una mujer de esa calaña, y, encima, una soberbia.

MUÑECO-LEIDI.- Me permito recordar en casa de quién se encuentra usted.

ACTRIZ-MUÑECO.- ¡Valiente bribona!

REI.- Reconozco que es usted tan hermosa como pregona su fama. Pero, por muchos que sean sus encantos, no creo deban ser usados por usted para destruir el porvenir de ningún alocado muchacho. Y no permitiré de ninguna manera que mi hijo se arruine en su beneficio.

MUÑECO-LEIDI.- Solamente me induce a responder a usted y a darle cuenta de mi vida el cariño que siento por su hijo. Habla usted de su ruina, pero vea cuál es la verdadera situación.

(*saca del bolsillo del impermeable muchos papeles*)

Papeletas de empeño. Comprobantes de venta de otros objetos que no me han sido admitidos en el monte de piedad… Soy yo la que me deshago de mis muebles y enseres para poder vivir con su hijo y no constituir una gravosa carga para él.

ACTRIZ-MUÑECO.- ¡Lagarta! ¡Vaya truco que se ha sacado de la manga!

REI.- (*pone una mano sobre las del MUÑECO-LEIDI*)

En ese caso, hija mía, será a las súplicas, y no a las amenazas y a las reconvenciones, a las que habré de recurrir para recabar de usted un sacrificio mayor que todos los que, hasta hoy, ha hecho por mi hijo.

(*coge las dos manos del MUÑECO*)

Usted es buena, su alma posee tesoros de generosidad que acaso no conozcan otras mujeres que esquivarían el saludarla.

ACTRIZ-MUÑECO.- ¡Pero que somos muy decentes! ¡Eso es lo que somos, don Armando, muy decentes!

REI.- (*continúa con su discurso, del que solamente flotan frases aisladas*)

…la familia… por encima de los amores ilegítimos… dilapidar su herencia materna… y su honor y su dignidad exigirían… el mundo… móviles deshonrosos que mancillarían un apellido… una mujer de la vida y perdone usted, hija mía… arrastraría una cadena… yo, su padre, solamente recibiría de uno de mis hijos la recompensa que espero de entrambos… me consta que ha jugado… por último, hija mía, sepa usted…

ACTOR-MUÑECO.- ¡Mira ella qué buena actriz resulta! Parecen lágrimas auténticas.

ACTRIZ-MUÑECO.- ¡No, si acabará engatusando a ese crédulo señor!

REI.- (*arrodillándose a medias a los pies del MUÑECO*)

Le expondré la consideración principal que me trajo a París.

(*señala a la plataforma donde se encuentra REINA. Esta abre una sombrilla y comienza a dar vueltas alrededor del lecho*)

Tengo una hija, una joven y hermosa y pura como un ángel. Ama

y también ha hecho del amor el sueño dorado de su vida.

REINA.- Páginas del Diario de una joven.

5 de febrero de 1853. Lunes.

Es primavera.
Estamos en C.
Toca la banda
del Regimiento
en el quiosco.

(*música de banda militar*)

¿Cabe mayor felicidad?

Paseo en compañía
de mi mejor amiga,
mademoiselle de T.
Una sombrilla
de encaje color malva
me protege
del ardiente sol.

¿Cabe mayor felicidad?

El apuesto teniente
de dragones,
una vuelta tras otra,
repite su saludo
con un ruido de espuelas,
y un rubor adorable
sube, cada vez, a mis mejillas.

¿Cabe mayor felicidad?

(*cesa la música. REINA queda estática*)

REI.- Pues bien; esta hija está para casarse, entrando a formar parte de una honradísima familia que exige que nada exista empañado en la mía.

REINA.- (*se pone en movimiento. Música*)

6 de febrero de 1853. Miércoles.

El coronel, su padre,
llega hoy
a nuestra finca de recreo

en la campiña,
para solicitar mi mano.

¿Cabe mayor felicidad?

Hay pastel de grosellas
que la misma mamá
—¡bendita sea!—
ha preparado con sus manos,
bajando, en persona,
a la cocina.
En cuanto a papá,
ha retirado de la notaría
de monsieur de R.
los tres mil marcos
de mi dote.

¿Cabe mayor felicidad?

Solo faltaría
para colmar mi dicha
que mi alocado hermano
se sentara hoy entre nosotros,
en la gran mesa preparada
bajo el umbroso tilo
del jardín.

¿Cabría mayor felicidad?

(*cesa la música. REINA se sienta en el lecho*)

REI.- (*se arrodilla completamente a los pies de MUÑECO-LEIDI*)

¡En manos de usted pongo el porvenir y la felicidad de una doncella que ningún daño hizo a usted nunca!

MUÑECO-LEIDI.- ¡Está bien, caballero! ¿Cree usted que de veras amo a su hijo?

REI.- (*de rodillas siempre*)

Sí.

MUÑECO-LEIDI.- ¿Con amor desinteresado?

REI.- Sí.

MUÑECO-LEIDI.- ¿Cree usted que…?

REI.- Sí.

MUÑECO-LEIDI.- (*levantando a REI*)

Pues bien. Señor: álcese usted, abráceme, siquiera sea una única vez, como abrazaría a su hija, y que ese abrazo y ese beso, los únicos castos que he recibido en mi vida, sirvan para darme fuerzas contra mi propio amor y que…

(*continúa su perorata con mímica rígida mientras REI se retira de puntillas. Se olvida la chistera. Al salir del cuartucho tropieza con LEIDI, que ha venido hasta la puerta y que se encuentra en la actitud de una prostituta que espera a su clientela*)

REI.- Y vos… ¿quién sois? ¿Cómo os llamáis?

LEIDI.- Leidi Margaret Gotié.

REI.- ¡Caramba! ¿Y eres de color?

LEIDI.- Todita negra, como un cuervecito.

REI.- ¡Bendito sea Dios!

LEIDI.- Está bien, *mon chou*, ¿te decides?

REI.- Realmente, para una vez que viene uno a la capital… ¿pero cuánto…?

LEIDI.- *Très bon marché*. Solamente cinco mil de los viejos.

REI.- ¿Y dónde…? *Oú ça*?

LEIDI.- Ahí cerquita. En el *meublé* de la esquina.

REI.- Lo malo es si alguno de mis clientes…; pero, bueno. Ve tu delante.

(*REI asciende las escaleras hasta la plataforma.*

Rápidamente JEFE manda retirar al MUÑECO-LEIDI y conduce otro hasta el camastro.

—a no ser que se haya escogido la continuidad del actor que debe encarnar a los diversos MUÑECOS que ocupan el cuarto—

Se coloca la chistera de REI al nuevo MUÑECO. LEIDI se sienta en sus rodillas.

REINA saca un bastidor de debajo del lecho y canta una canción de ritmo lentísimo al tiempo que «borda»)

REINA.- Papá partió
para la capital
ayer tarde, en el tren.
Grave misión
le llevaría, sin duda,
ya que se puso
el traje oscuro.

Y me consume la impaciencia.

«Mañana, sin falta,
regreso con tu hermano»,
me aseguró papá;
pero el tiempo pasa…
Ya estamos a jueves.

Y me consume la impaciencia.

Tengo miedo
de esa horrible ciudad
de luces y pecado,
de esa Circe insaciable
que convierte a los hombres
en cochinos lascivos.

Y me consume la impaciencia.

Primero Armando
fue deglutido
por el terrible monstruo,
ahora…

(*dan las mismas siete campanadas que anteriormente*)

¡Las siete y cuarto en punto

en el reloj del obispado!
El tren no puede traer
tanto retraso.
¿Será, tal vez, papá
la nueva víctima?

Y me consume la impaciencia.

(*se levanta LEIDI de las rodillas de MUÑECO-REI*)

LEIDI.- ¿Satisfecho, piojito?

REI.- Verdaderamente, no lo pasamos mal del todo.

LEIDI.- Cuando vuelvas por el *quartier*, ya sabes.

MUÑECO-REI.- De acuerdo, muñeca, lo tendré en cuenta.

(*va a salir*)

LEIDI.- Oye, senador, ¿no te olvidas de algo?

MUÑECO-REI.- ¿Olvidarme?

LEIDI.- *Le fric*, rey mío. La mosca.

MUÑECO-REI.- ¡Qué cabeza la mía!

(*saca un billete y lo mete dentro del bolsillo del abrigo de TI PRANS. Sale. JEFE lo espera a la entrada, le quita la chistera.*

LEIDI va a sentarse junto a TI PRANS.

REI y REINA se encuentran en la plataforma del lecho y se desnudan lentamente. Debajo de los vestidos de 1853 llevan unos camisones exactos a los primitivos)

REINA.- Todo el día de la ceca a la meca, así que no tiene nada de extraño que, al llegar a estas horas, esté una que no se tiene.

REI.- ¿Has comido en casa?

REINA.- No, querido. Nos pasaron un tentempié desde el Jockey Club a la mesa petitoria. Por cierto, que los canapés de salmón estaban deliciosos. Luego, por la tarde, se empeñaron las otras señoras en

organizar una partida de pinacle, y no hubo manera de zafarse. Menos mal que les saqué los cuartos.

REI.- Yo también he tenido una jornada de padre y muy señor mío. La subsecretaría se está poniendo imposible. En todo el día he dejado de firmar papelotes.

REINA.- Bueno, de ahora en adelante podremos descansar un poco. Tenemos, como quien dice, las vacaciones encima.

REI.- Mañana, si mal no viene, llegarán los chicos a pasar las navidades con nosotros.

REINA.- Te habrás acordado de mandarles el giro para el viaje, ¿no? Acuérdate de que en la última carta nos escribieron que no tenían ni para una ficha de teléfono.

REI.- Ya sabes lo exagerados que son. Pero, de todos modos, he hecho algo más que enviarles el dinero. He preferido llevárselo personalmente.

REINA.- Ah, ¿sí? ¡Mira el señor! ¿De modo que los has visto?

REI.- No, mujer, no los he visto. He dejado simplemente el dinero en su casa, donde lo puedan encontrar fácilmente.

REINA.- ¡Hijos míos! ¡Tengo unas ganas de verlos!

REI.- Supongo que el día que lleguen pondrás una comida especial.

REINA.- ¡Ni que decir tiene! Ya he dado orden a la chacha de que sacrifique el becerro cebado.

(*terminan de desnudarse, se meten en la cama.*

LEIDI y TI PRANS, estrechamente enlazados, se dirigen hacia su cuchitril)

LEIDI.- Algún día te preguntarás ¿qué hago yo al lado de este talego de huesecillos; yo, que podría estar rodeado de perfectísimas muchachas platinadas?

TI PRANS.- Alguien vendrá y se detendrá detrás de ti, mientras tú estás contemplando las esmeraldas purísimas de cualquier Tifany´s. Te hablará al oído, y tú pensarás que son más hermosas las esmeraldas que el humo.

LEIDI.- Llegaré a comprender que solamente un conejo oscuro y

desollado como yo, estúpido como un murcielaguito, podría empeñarse en colgar su vida de la de un príncipe resplandeciente.

TI PRANS.- Aquel día cruzaré sobre todos los puentes tragadores de agua sucia y subiré a nuestro antiguo santuario, todo lleno de moho, de ceniza y de sin-ti, sin-ti, sin-ti. Y lloraré sobre las mondas de naranjas peladas por tus dedos hace mil siglos y que será todo lo que me quedará de ti.

LEIDI.- Llegaré a comprenderlo, sí; pero no podré evitar que el cuerpo se me resquebraje de tristeza. Será una noche de lluvia cochina. Al entrar de nuevo en nuestra antigua cápsula me sentiré tan triste, tan triste, que me pondré a fregar los cacharros.

TI PRANS.- Pasará como en el cine. Yo desembocaré de un callejón lleno de ratas y de cubos de basura, justamente cuando tú pases por la avenida, en la parte posterior del *cadillac* de carbón brillante, sentada junto al papaíto de las esmeraldas.

LEIDI.- O es posible que sea todavía peor. Puede que yo pase agobiada por el peso de tanta pedrería y me cruce con un caballero irreprochable, alguien rematado por un elegantísimo hongo café con leche. Y entonces me dé cuenta: ¡Anda, me diré, si se trata de mi antiguo amor!

TI PRANS.- Nos saludaremos al pasar. Yo levantaré mi elegantísimo café con leche por encima de mis bien peinados cabellos, que ya comenzarán a platear. Y tú responderás con una discreta inclinación de cabeza que hará destellar las esmeraldas de tus orejas.

LEIDI.- Si es que no nos paramos para presentarnos a nuestros respectivos acompañantes.

(*hacen mímica de hacerlo*)

Tú dirás: la Princesa de Príncipe. Y yo diré: Lord Leidi.

TI PRANS.- Y Lord Leidi, a su vez: Lady Leidi.

LEIDI.- Y la Princesa de Príncipe…

(*entran en su cuchitril*)

TI PRANS.- Y yo preguntaré: ¿tienen ustedes muchos niños?

LEIDI.- Dos. Varón y hembra.

TI PRANS.- Igual que nosotros. Una pareja encantadora. ¡Pero nos dan cada

disgusto!

LEIDI.- Ahora están empeñados en apiolarnos.

No baja el telón. Todos los actores permanecen en escena. Únicamente se apagan las luces, y se contempla, de vez en cuando la fugaz iluminación de los cigarrillos de LEIDI y TI PRANS, que fuman tumbados sobre el camastro.

Sobre un cartel: SEGUNDO DÍA

Se encienden las luces.

Un MUÑECO-ACTOR, vestido de lechero, recoge la botella vacía y deja otra llena, exactamente igual que el primer día.

LEIDI y TI PRANS se incorporan en la cama y se sientan en la misma posición que tenían al principio de la obra.

El abrigo y el impermeable permanecen, también, colgados de la mampara o de los pies del camastro.

REI y REINA duermen en el gran lecho. De vez en cuando, grandes ronquidos.

LEIDI.- ¿Qué tal, muchacho?

TI PRANS.- Igual que ayer. ¿Qué hora es?

LEIDI.- Otra vez las siete y cuarto de la tarde. Está amaneciendo. La noche se retira humillada o, si quieres, se larga cagando demonios.

TI PRANS.- ¡Oh, Leidi, mi demolida Leidi, mi triste Leidita, no sería esa la terrible noche final, puesto que, por lo que se ve, el día no se levanta; pero, lo que somos nosotros, nos hundimos cada vez más en el fangoso cenagal del incesto y del crimen!

LEIDI.- De las tinieblas y de la muerte.

TI PRANS.- Del mal absoluto.

LEIDI.- Estamos sitiados.

TI PRANS.- En cuarentena.

LEIDI.- ¿Qué quiere usted? La ciudad estaba sitiada.

TI PRANS.- ¿Qué quiere usted? No acababan de llegar los demás.

LEIDI.- ¿Qué quiere usted? El día se había levantado.

TI PRANS.- ¿Qué quiere usted? Ella estaba muerta de hambre. Y, ¡qué diablos!, nos hicimos el amor.

LEIDI.- Eso es verdad.

TI PRANS.- Todo.

LEIDI.- Pero, sobre todo, lo del hambre.

TI PRANS.- Ya me lo imagino, piltrafita. Yo también me comería lo que fuera.

LEIDI.- Ya nos hemos zampado las últimas provisiones y nos hemos fumado la última colilla.

TI PRANS.- Chupadita para ti, chupadita para mí, como buenos hermanos.

LEIDI.- Y lo peor es que en el supermercado no nos quitan ojo en cuanto aparecemos. Solo podemos sacar de allí un poco del calor gratuito de su calefacción.

TI PRANS.- Coges el carrito y te dedicas a pasearlo entre los tarros llenos de líquidos dorados, entre celofanes repletos de dátiles, entre latas de plata con perdices pintadas en el lomo.

LEIDI.- Y lo tienes que dejar como lo encontraste. Y los bolsillos, igual.

TI PRANS.- Es el final. Arriamos el pabellón y nos entregamos a la caballerosidad del vendedor. Tendremos que telefonear.

LEIDI.- O, mejor, escribir una carta. ¡Pobre papá, siempre quejándose de que no le escribe nadie!

TI PRANS.- De acuerdo ¿pero de dónde sacamos para el sello?

LEIDI.- Hoy no hemos registrado los bolsillos. Puede que esta vez…

TI PRANS.- Puede, pero ¿quién se levanta a ver?

LEIDI.- Te toca a ti. Yo me levanté la última.

TI PRANS.- ¿Cuándo?

LEIDI.- Cuando lo de los venenos.

TI PRANS.- ¡Tramposa! Eso fue ayer. Y fuimos los dos.

LEIDI.- ¡No me lo recuerdes! ¡Qué momentos de inenarrable angustia!

(*el JEFE DE MUÑECOS recoge el impermeable y el abrigo y viste con ellos a dos ACTORES-MUÑECOS, a los que conduce hasta la escalerilla de acceso al descansillo de la leche. Gestos de sigilo. LEIDI y TI PRANS se ponen de pie en la cama y se asoman por encima de la mampara para contemplar la «actuación» de los MUÑECOS. Esta se desarrolla a un nivel de parodia de la grandilocuencia shakesperiana*)

MUÑECO-LEIDI.- ¿En este momento acaricio en mi interior al futuro?

MUÑECO-TI PRANS.- Si todo se consumara con la ejecución del hecho, nada como llevarlo a cabo prestamente.

Pero el asesinato bien puede embarazar las consecuencias y enturbiar el éxito.

La justicia, severa, imparcial,
pasaría a nuestros labios la pócima
del envenenado cáliz.

TI PRANS.- ¡Qué noble alma la de este Mac! Es ella, esa venenosa Leidi, la verdadera culpable.

LEIDI.- La eterna serpiente. Escúchala.

MUÑECO-LEIDI.- ¿Qué fiera pasión os movió entonces
a hacerme sabedora del proyecto fatal?

MUÑECO-TI PRANS.- Además, ese Duncan, ¡ha usado tan suavemente
de su autoridad! No debiéramos
llevar más adelante este asunto.

MUÑECO-LEIDI.- ¿Qué fiera pasión os movió entonces
a hacerme sabedora del fatal proyecto?

LEIDI.- ¡Eso ya lo has dicho antes!

TI-PRANS.- Has de fijarte un poco más en las obras maestras, mi ignorante Leidi. En esta versión el proyecto va detrás del fatal. Tenlo en cuenta para la próxima vez.

MUÑECO-TI PRANS.- ¿Y si fracasamos?

MUÑECO-LEIDI.- ¿Fracasar?
La dura jornada de hoy
le invitará a dormir
y haremos que el vino
y el brebaje de manzanas…

LEIDI.- La leche, amiguita,
la puñetera leche solamente.

MUÑECO-TI PRANS.- ¡No dará otra descendencia
que la masculina,
pues tu denodada constitución
no puede alentar otra cosa
que varones!

MUÑECO-LEIDI.- ¡DESESPERACIÓN!
Mientras nosotros hablamos…

LEIDI.- Rajamos.

MUÑECO-LEIDI.- …él vive,
y el calor de la acción
se encuentra atemperado
por las palabras.

(*TI PRANS golpea sobre un bote*)

MUÑECO-TI PRANS.- ¡Llegó el momento!
Voy.
La campana me invita.

No la oigas, Duncan, pues es el tañido
que te llama al cielo o al infierno.

(*toma el frasquito que el MUÑECO-LEIDI saca del pecho y lo vierte en la botella de leche*)

MUÑECO-LEIDI.- ¡Ya está consumado!
¿Oíste un ruido?

TI-PRANS.- ¡Eh! ¡Alto ahí! Soy yo el que debe decir eso.

LEIDI.- Y yo replicarte: el alarido del búho, etcétera, etcétera.

MUÑECO-TI PRANS.- El alarido del búho
y el chirrido del grillo…

TI PRANS.- ¡Fulleros! ¡Comediantes de la legua! ¡Más respeto a las obras

inmortales!

LEIDI.- ¡Más consideración a los autores eximios!

MUÑECO-TI PRANS.- ¿Podrá todo el inmenso océano de Neptuno
dejar limpias de sangre estas manos?

MUÑECO-LEIDI.- ¡Cosa fácil es!
Un poco de agua nos lavará de esta ficción.

MUÑECO-TI PRANS.- *What, not a whore?*

LEIDI.- ¿Qué ha dicho el buen Mac?

TI PRANS.- ¡Qué desconocimiento de los clásicos, Leidi! ¿No te da vergüenza? No es ahora Mac el que habla, sino el atezado Otelo. En elegante inglés isabelino le ha puesto de vuelta y media.

LEIDI.- ¿Le ha llamado impúdica ramera?

TI PRANS.- Puta, solo puta.

LEIDI.- Bueno, así no suena mal del todo. En los clásicos vale.

MUEÑCO-TI PRANS.- (*en el paroxismo*)

¡Todavía el hedor de la sangre!
Todos los perfumes de Arabia no serán
a embalsamar estas manos mías… ¡Oh! ¡Oh!

TI PRANS.- ¡Oh! ¡Oh!... ¡Hay que ver la que arman esos por haber echado un poco de estricnina en la leche!

(*JEFE retira los MUÑECOS. Lejos de la escalerilla todavía gritan*)

MUÑECO-TI PRANS.- La vida no es más que una sombra fugaz,
desdichado histrión que se hincha de soberbia
en tanto que permanece sobre el tablado.

TI PRANS.- Incluso un poquito más tarde. Y luego, de todo ese cuento del ruido y la furia, sitevisto-nomacuerdo.

(*los MUÑECOS callan al ser abandonados por JEFE. LEIDI escribe sobre las tablas*)

LOS HABITANTES DE LA CAVERNA ESTAMOS
HASTA LOS HUESOS DE TANTO TEATRO.

(*TI PRANS borra lo escrito. Habla con la cariñosa reconvención de un maestro paciente*)

TI PRANS.- El teatro es necesario, Leidi. Imprescindible en un país de rancia solera, de acrisolada cultura. Te plantas un traje de terciopelo negro con lentejuelas, te sientas en tu palco y luego te lo vas creyendo todo: que el veneno es veneno-veneno; que el tirano, después de beber la leche, muere dando pataletas. De esta manera te ahorras el tener tú que hacerlo y te estás tranquilita en el fondo de tu agujero o, como tú dices, de tu caverna. ¿Comprendes, tarantulita de pega?

(*vuelven a sentarse sobre el camastro*)

LEIDI.- ¿A quién habíamos quedado que le tocaba levantarse?

TI PRANS.- Lo echaremos a suertes. A quién le toque el veinte.

LEIDI.- Al que le salga el as de oros.

(*sacan una baraja; juegan sin dejar de hablar*)

TI PRANS.- ¿Y si hoy tuviéramos la suerte de encontrar la pasta?

LEIDI.- Llevaríamos tu camisa al tinte y compraríamos betún blanco para tus zapatos de tenis. Así, las muchachas se morirían de envidia cuando pasara delante de sus narices colgada de tu brazo.

TI PRANS.- Nos compraríamos cuatrocientas veintitrés naranjas.

LEIDI.- Y yo te preguntaría quitándome el impermeable ¿te gustan las naranjas negras?

TI PRANS.- Las naranjitas y las uvitas y las ciruelitas de mi Leidi leidita. ¡AAAUUU! ¡AAAUUU! Y nos haríamos el amor sin parar.

LEIDI.- Y compraríamos también un disco que se titulara «Mierda a los blancos» y lo tocaríamos tantas veces mientras nos hacíamos el amor, que los vecinos, desesperados, se tirarían a todo meter por las ventanas.

TI PRANS.- ¿Y cuando no nos quedara ni amor, ni restos del amor, ni naranjas?

LEIDI.- Todavía nos quedaría algo de pasta. Sacaríamos un pasaje de retrete de avión con los últimos cuartos e invitaríamos a la

azafata a que se suicidara con nosotros arrojándose al vacío por el agujero del bidet.

TI PRANS.- Y la azafata, que olería a «Furor de vivir» de Coty, a té con mermelada y a cigarrillos americanos recién importados, diría que por quién la habíamos tomado, que el suicidio es un gran pecado y que si se suicidaba tendría que ir al día siguiente a confesarse.

LEIDI.- Y su ejemplo nos enternecería de tal modo, que reemprenderíamos la buena senda, el camino del bien.

TI PRANS.- Le prometeríamos formalmente un cambio radical de nuestras existencias.

LEIDI.- ¡Y lo haríamos! ¡No faltaba más! La palabra es la palabra. Y dejaríamos de atizar en los morros a todos los que nos llamaran decentes.

TI PRANS.- Altezas.

LEIDI.- Mileidis.

TI PRANS.- (*se echa una última carta*)

El as de oros. He ganado.

LEIDI.- Pues levántate.

(*TI PRANS se levanta y comienza a registrar en los bolsillos del abrigo*)

TI PRANS.- ¿En cuál lo guardó?

LEIDI.- En el de la derecha.

(*TI PRANS saca el billete cuidadosamente doblado*)

TI PRANS.- (*se pone de rodillas en la cama. Finge una sorpresa exagerada*)

¡He aquí el talismán!

LEIDI.- (*en la misma postura que TI PRANS. Igual sorpresa*)

¿Pero es posible?

TI PRANS.- ¿No te engañan los ojos?

LEIDI.- ¿Estaré soñando?

TI PRANS.- ¿Será verdad tanta belleza?

LEIDI.- Y etcétera, etcétera.

TI PRANS.- (*desdobla el billete*)

El Banco de Inglaterra…

LEIDI.- La Vieja Dama.

TI PRANS.- Las venerables piedras de Threadneedle Street.

LEIDI.- Esquina Alcalá.

TI PRANS.- Pagará al portador.

LEIDI.- Aunque sea una negrucha escupitinajeada.

TI PRANS.- Veinticinco pesetas de vellón.

(*agita triunfalmente el billete. Luego se revuelcan en la cama intentando cogérselo uno a otro. LEIDI termina por sentarse modosamente*)

LEIDI.- No está bien lo que hacemos. Estas algaradas son excusables solamente en la miserable chusma sin blanca. La gente adinerada como nosotros debe conservar cierta compostura.

TI PRANS.- Te doy la razón. Además, hemos prometido a la azafata poner orden en nuestras vidas.

LEIDI.- Si no, no vale. Orden ante todo.

TI PRANS.- Llevaremos la contabilidad con pulcritud y minuciosidad. Con escrupuloso orden. Venga, apunta.

(*se pone de pie en la cama*)

Un capón en su jugo.

(*LEIDI finge escribir. TI PRANS arranca una tira del billete y lo echa a volar*)

Una lata de perdiz en sus plumas.

(*igual*)

Un *canard a l'orange*.

(*igual*)

Soufflé froid au citron.

(*igual*)

LEIDI.- ¿Y de bebida?

TI PRANS.- Una de *muscadet*, cosecha 1932. ¿Le va al menú?

LEIDI.- (*sin parar de trocear el billete*)

Diez cartones de Chester, un cajón de Montecristos, un saco de L.S.D. y diez kilos de heroína.

TI PRANS.- Unas barbas postizas.

LEIDI.- Y no te olvides de las esmeraldas, de postre.

TI PRANS.- Y después de comprar los manjares más exquisitos, los néctares más embriagadores, los humos más drogadores, las ropas más rebeldes. Después de cargar como bestias con los objetos más reductores anunciados en las pantallas más refulgentes ¿qué nos queda?

LEIDI.- Veinticinco pesetas justas.

TI PRANS.- Lo justo para comprar el sello.

LEIDI.- Antes habrá que escribir la carta, digo yo. ¿Quién lo va a hacer?

TI PRANS.- Lo echaremos a suertes. Bueno, y si no, lo haré yo, que, mediante la esmerada educación que recibí, domino el genio del idioma. A ti te fue negado, huesito podrido.

LEIDI.- Vale. ¿Y con qué sellamos los lacres, con tus armas o con las mías?

(*escriben los dos, pasándose un cuaderno*)

TI PRANS.- Mis queridos papás.

LEIDI.- Dos puntos.

TI PRANS.- Me alegraré que al recibo de esta.

LEIDI.- Estés mejor de tu lumbago.

TI PRANS.- Te hayan operado ya de la próstata.

LEIDI.- Nos acordamos mucho de ti.

TI PRANS.- Te mandamos un libro para que leas en la clínica.

LEIDI.- Se titula *¿Qué hacemos con los jefes ruinosos de la tribu?*

TI PRANS.- Esperamos que sea de tu agrado.

(*siguen escribiendo en silencio*.

JEFE sube las escaleras de la plataforma A. Al llegar al descansillo tira el contenido de la botella y la pone sobre la bandeja que lleva, así como un periódico que saca del bolsillo, desdoblándolo)

JEFE.- (*corre las cortinas*)

¡Arriba, lirones hinchados! ¿Vais a ser capaces de seguir sobando hasta que vengan a apiolaros sobre la mismísima piltra?

(*descorre las cortinas. REI y REINA se desperezan*)

REI.- ¿Qué hora es?

JEFE.- Las siete y cuarto en punto.

REI.- ¿Y qué tiempo hace?

LEIDI.- (*abajo*)

Llueve que da asco.

TI PRANS.- El cielo es como una bayeta de fregar el suelo de la cocina.

JEFE.- El radiante carro de Febo recorre, arrastrado por sus flamígeros corceles, la límpida claridad de las constelaciones. En este nuevo día de paz no se vislumbra ni la más tenue nubecilla.

REI.- ¿Y qué dice la prensa de la mañana?

JEFE.- Aquí la tiene, Su Majestad, con el desayuno.

REI.- ¿Quieres acercarme las gafas?

(*se pone las gafas que le tiende REINA. Toma el periódico. Lo lee rápidamente*)

«Las hidroeléctricas del Sur han subido tres enteros. Drásticas medidas para restablecer el orden. Definitivamente, Alberto jugará hoy de interior».

(*cierra el periódico*)

JEFE.- (*siempre sosteniendo la bandeja*)

El correo.

REINA.- (*palmoteando de satisfacción*)

¡Carta! ¡Carta! Ya decía yo ayer que me dolían las rodillas. Anda, léeme el remite.

JEFE.- Se trata de un vil anónimo, señora. El remitente se oculta bellacamente detrás de un nombre supuesto.

REI.- Dame a ver.

(*coge el pliego*)

REINA.- ¿Quién firma?

REI.- «Uno que le quiere bien».

REINA.- (*nuevas palmaditas*)

¡Qué interesante! ¡Como en la novela de las cinco!

REI.- (*después de una pausa de dolorosa meditación*)

¡Ay, Gastón, mi buen servidor! ¿Cuántos llevas sirviendo en esta casa?

JEFE.- Prácticamente desde que nací, señor.

REI.- Y dime, con franqueza, ¿he dejado alguna vez de ser prudente en los negocios, pródigo en enseñanzas, coloso en mantener la autoridad paterna, tardo en resolver, pero irrevocable en mis decisiones?

JEFE.- Jamás, señor. La existencia del señor es una de las páginas más hermosas que se han escrito sobre el propio libro de la vida.

REI.- ¿He dejado de ser para mi esposa un incansable báculo? ¿De buscar en ella apoyo moral, pero sin desoír sus consejos?

JEFE.- El señor ha sido un modelo de padre para vuestra esposa y un fiel compañero de tálamo para vuestros hijos.

REI.- Al revés, belitre. Todo lo contrario, ignorante siervo.

JEFE.- Pido perdón al señor. Me he confundido lamentablemente.

REI.- ¡Que no vuelva a ocurrir!

REINA.- Le compramos un *poney*.

REI.- ¡Cállate tú, no vuelvas a empezar! Cuando el señorito estuvo a punto de liarse con aquella furcia, ¿qué hice?

JEFE.- El señor se precipitó a coger el primer tren para la capital.

REI.- Portando la buena palabra ¿no es así?

JEFE.- Así es, señor. Daba gusto oír cómo confundió el señor con su exquisito lenguaje a aquella fulana.

REI.- Y las buenas obras, Gastón, no lo olvides. Atendí a su miseria con menoscabo de mi propio peculio. Su indigencia era tanta, que no alcanzaba su capital ni para comprar un triste sello.

JEFE.- El señor es, ha sido y será todo caridad.

REI.- Les llevé a los mejores espectáculos, les hice frecuentar los clásicos, escogí los libros que no pudieran dañar a sus tiernas inteligencias.

JEFE.- Es bien cierto, señor. En ellos la virtud quedaba confundida y el vicio recompensado siempre.

REI.- Otra vez al revés, mi distraído Gastón.

JEFE.- Un *lapsus linguae*, señor. Pondré el más exquisito cuidado en que no vuelva a suceder.

REI.- Y, ahora, su ingratitud me traspasa como un dardo, como un dardo…

JEFE.- Lacerante, señor.

REI.- Un dardo lacerante, esa es la expresión.

REINA.- ¡Ya, ya! ¡No sé qué querían esos chicos!

JEFE.- Si los señores fueran tan generosos, que me consintieran dar mi opinión, yo…

REI.- Habla, Gastón. Tú eres como de la familia.

JEFE.- Es un consejo que me dicta no solamente mi larga experiencia en la vida, sino también…

REI.- Ya sé, ya sé. La acendrada devoción que sientes hacia nosotros.

(*JEFE se reclina, medio tumbado, en el lecho*)

JEFE.- Pues bien: ¿qué es lo que quieren, en resumidas cuentas, esa condenada generación? ¿Por qué arman tanta gresca?

REI.- ¡Mil rayos! ¿No has leído el anónimo? Darnos el pasaporte sin más ni más. Mandarnos al otro barrio por las buenas; eso es lo que quieren. Y lo peor es que no sabes de dónde te va a venir el cogotazo. Todo son amenazas difusas, pero que se sienten cada vez más próximas. ¿Quién te dice que el asesino no está en este momento subiendo la escalera de palacio?

TI PRANS.- Todavía no, monito, macaco. Pero todo llegará.

REI.- ¿Que no te está apuntando con un rifle desde el almacén del otro lado de la calle? ¿Que no te ha puesto una bomba debajo de la cama…?

(*REINA da un chillido de terror. Se pone a mirar debajo de la cama)*

JEFE.- Calma, tíos. No poneros nerviosos.

REI.- ¿Qué quieres que hagamos?

JEFE.- Si queréis que os sea completamente sincero, os diré que no encuentro sino un camino a seguir.

REI.- ¿Un camino?

JEFE.- Un arduo camino, pero que conduce a la luz y a la paz perdidas.

REI.- Seré un poco tonto, pero no acaba de entrarme.

JEFE.- (*se pone en pie*)

Puesto que lo habéis intentado todo: los buenos ejemplos, las buenas palabras y las buenas obras…

REINA.- ¡Lo que se dice todo, todo, todo!

JEFE.- Puesto que la historia es irreversible, y ellos son el porvenir. Y lo de los ojos y los cuervos y todo lo demás… En fin, que solo es posible doblegarse ante lo ineluctable. Es tiempo de morir.

REY.- ¡Córcholis, sobrino, eso se dice pronto…!

JEFE.- Pero, ¡eso sí!, morir con la misma grandeza y dignidad con que habéis vivido. Que el último eslabón de la cadena esté fundido con el mismo metal noble que vuestra existencia toda. Como dijo el poeta: tened un final personal, una muerte que os sea propia.

REI.- Oye, bufón, ¿y que dirías si fueras tú el de la muerte auténtica?

JEFE.- ¡Qué vuestro corazón palpitante se ofrezca en supremo holocausto con el fin de redimir el encallecido corazón de la canalla!

REINA.- ¡Qué final tan bonito!

JEFE.- Además, de esa manera vuestra sangre serviría a evitar que se derramase la otra sangre de tu pueblo.

REI.- ¡Vaya! Al parecer lo que pretendes es que haga de una especie de cordero degollado.

JEFE.- (*se recuesta otra vez en el lecho*)

Yo daría una fiesta sonada. Que no faltara de nada: churros, tiovivos, rifas, túneles de amor… Y para la gente más selecta, salas de cámara y ensayo, espectáculos minoritarios… todo eso. Hazme caso, echa el resto.

REINA.- Eso es bárbaro, ¡vaya fiesta! ¿Y no has pensado en los disfraces?

JEFE.- ¡No faltaba más! Los disfraces y las máscaras no podían faltar.

REI.- Todo el cachondeo que queráis; pero yo, a poner el cuello.

JEFE.- (*se pone en pie*)

Invitad a todo el mundo, y que en mil hogueras giren, asándose,

mil becerros cebados. El hijo pródigo ha regresado.

REINA.- Habrá que empezar cuanto antes. Todo eso llevará su tiempo.

JEFE.- Y en la barraca más importante, la que se alzará en la Plaza Mayor, ofreceréis, como fin de fiesta, la gran función de despedida…

REINA.- (*tontigozosa, como siempre*)

¡Los títeres! ¡Los churritos…! ¡Como de pequeña, cuando estaba en el pueblo…!

JEFE.- Y, en ella, el Príncipe y su acompañante ocuparán las localidades de preferencia. Es necesario, sobre todo, que se sientan los más agasajados, los únicos herederos…

REI.- ¡Bueno, ya están agasajados! ¿Y yo que pinto en todo eso?

JEFE.- (*de nuevo medio tumbado en el lecho*)

En plan de confianza te diré que tú juegas el principal papel. Te haces presente por todas partes, te presentas y te representas… Pero no olvides que, para tener éxito, tienes que hincarla.

REI.- ¡Y dale que te pego…! ¿No sabes otra copla?

JEFE.- (*de pie*)

Allá en lo alto de la pira, tú… perdón, vos…

REINA.- ¿Y yo qué hago?

JEFE.- Una esposa virtuosa y fiel acompaña a su señor doquiera que este se dirija.

REI.- ¿Qué decías de lo alto de la pira?

JEFE.- No os preocupéis. Yo asumo toda la responsabilidad.

REI.- La responsabilidad será tuya, pero el pescuezo ¿a quién te parece que pertenece?

JEFE.- (*se medio tumba*)

¡Déjalo de mi cuenta!

Suenan tamboriles. Música de fiesta. El sonido de un cohete que estalla. Los

ayudantes han ido poniendo a los muñecos de trapo vestidos de «sans-culottes» de 1793. A la mitad de los MUÑECOS-ACTORES, ropa de burgueses de la misma época, muy peripuestos, y a la otra mitad, de distintos trajes de etiqueta (smokings, fracs, chaqués de invierno o de verano, etc.) a los hombres.

Semidisfraces (plumas, boas, enormes plumeros de vivos colores, collares «belle epoque», etc.) a las damas.

Los muñecos de trapo son trasladados al patio de butacas y acomodados entre los espectadores. También pueden ser conducidos a las localidades superiores. Dos muñecos, con vestidos también de «sans-culottes», pero con el impermeable amarillo y el abrigo de pieles sobre ellos, son situados en sillones de respeto, con almohadones de borlas a los pies, en un lugar preferencial del teatro.

En escena los personajes pasan a ocupar las siguientes posiciones:

-REI y REINA han subido a la plataforma B, superior.

-El grupo de MUÑECOS-ACTORES con vestidos de 1793, a la izquierda de REI, formando una línea un poco oblicua a la pared derecha (espectadores) del escenario.

El otro grupo de MUÑECOS-ACTORES (etiquetas y disfraces) simétricamente situados en el lado opuesto.

Las izquierdas y derechas de las acotaciones se refieren a las de REI.

Detrás de cada grupo, un ayudante.

Los ACTORES-MUÑECOS se encuentran sentados a lo sastre, en el suelo del escenario.

—LEIDI y TI PRANS van continuamente por todas partes transportando sendas bandejas llenas de copas vacías que fingen ir recambiando en una cocina situada debajo de la plataforma A.

—El JEFE DE MUÑECOS se traslada por todos los niveles adquiriendo en cada uno de ellos una personalidad distinta. Al pasar de una a otra puede, por medio de cualquier prenda de vestir, indicar levemente la transmutación.

Son retirados debajo de la plataforma A las tablas de la mampara y el camastro, así como todos los objetos que se encontraban debajo de este. Todos los cambios deberán efectuarse a la vista de los espectadores.

Los tambores suenan más severamente. Luego renace el silencio.

TODOS LOS ACTORES MUÑECOS.- (*cantan*)

Nos hemos reunido hoy para cazar al reyezuelo,
el reyezuelo, el rey de los pájaros.
El pajarillo gordezuelo y perezoso
que se apelotona en las ramas del espino dorado.

SEMICORO DE LA DERECHA.-

Si matamos al rey de los pájaros,
las vacas darán leche ensangrentada
hasta que cambie la luna.
Si matamos al pájaro de la Señora del Cielo,
el rebaño enfermará de las pezuñas.

SEMICORO DE LA IZQUIERDA.-

Nosotros cazaremos el reyezuelo
para Blas, el del pelo colorado;
nosotros cazaremos el reyezuelo
para Anselmo, el que tala los árboles;
nosotros cazaremos el reyezuelo
para Jacobo el de Antón, el herrero;
nosotros cazaremos el reyezuelo
para todos.

TODOS.- El reyezuelo, el rey de los pájaros,
fue cogido en las retamas el día de San Esteban.
El reyezuelo de plumaje vistoso.
Aunque pequeño, su familia es inmensa.

(*cesa la música en el caso de que acompañase al canto*)

REI.- No creo que se atrevan a tanto. La Asamblea General ha declarado mi persona inviolable.

REINA.- Igual decías en Versalles, y acuérdate de aquellas horribles arpías del gorro frigio. Más tarde en las Tullerías, cuando se atrevieron a entrar, medio borrachas, hasta mi propio dormitorio. Y mira dónde nos han terminado por meter.

REI.- Este no será el Trianon, desde luego, pero no se está tan mal aquí. Ciertas comodidades no nos faltan.

(*señala a su espalda*)

Incluso te han traído tu clavecín. Y conservamos a nuestro buen Cléry, que nos atiende como en los viejos tiempos. ¿No es cierto, mi buen Cléry?

JEFE-CLÉRY.- (*que se encuentra en la plataforma B*)

Tan cierto como la luz que nos alumbra, Majestad. Permaneceré fiel a mis Reyes mientras me resten alientos.

REINA.- ¿Qué nos has preparado hoy de cena?

JEFE-CLÉRY.- Dos alones de pollo, verdura, dos vasos de vino, un pequeño pastel y un poco de vino de Málaga.

REI.- Eso está muy bien. Tenemos que ser parcos en la mesa, sobre todo ahora, que apenas hacemos ejercicio. No puedes imaginarte como echo de menos mis jornadas de caza:

(voz grabada que suena distintamente a través de altavoces:

«Te cargaste, exactamente, según tu propia cuenta, mil doscientos setenta y cuatro ciervos y ciento ochenta y nueve mil doscientas cincuenta y cuatro piezas menores: un estanque de sangre».

—puede, durante la grabación a través de altavoces, efectuarse un coro medio impersonal de voces con los ayudantes semiocultos por la percha de los disfraces de los muñecos)

¡Si al menos conservara mi banco de cerrajero!

(*suena por los altavoces la «Marsellesa», cantada*)

REINA.- ¡Tu buen pueblo de París parece divertirse!

(*voces: «El Capeto a la horca», «Madame Veto a la viuda», «La garce autrichienne au poteau»*)

¡No se atreverán a tanto…!

(*desciende JEFE hasta situarse en el centro del escenario y sube sobre un pequeño escabel, colocándose un sombrero con una escarapela roja, blanca y azul y un fajín con los mismos colores. Adopta el aire de un tribuno*)

JEFE-PRESIDENTE.- El ciudadano Antoine Louis León Florelle de Saint Just tiene la palabra.

(*es levantado por el ayudante correspondiente un ACTOR-MUÑECO de la izquierda*)

MUÑECO-SAINT JUST.- ¡Atreveos! ¡Osad! Si un nuevo César alzara la cabeza, yo sería la mano del nuevo Bruto que empuñaría cien puñales. Si el inglés Carlos me saliera al encuentro, yo dispararía contra él. Si mañana me encontrase en Ekaterimburg, yo formaría parte del piquete. Los reyes persiguen a los pueblos en las tinieblas. Nosotros juzgaremos a los reyes a plena luz. No se reina inocentemente.

(*clamores jubilosos. TI PRANS se acerca con la bandeja y ofrece una copa al MUÑECO de Saint Just, que finge beber. Habla un MUÑECO sentado a la izquierda*)

MUÑECO.- El verdadero arcángel de la revolución. ¡Helo aquí! Exactamente como lo pintan los libros de la época.

(*es levantado otro MUÑECO a la derecha*)

MUÑECO-LANJUINAIS.- ¡Observad las formas, ciudadanos! ¡No nos olvidemos, ante todo, de respetar los procedimientos! Vale más morir bajo los hierros de un tirano que juzgar a un tirano sin guardar las normas.

(*un MUÑECO sentado a la izquierda habla a su vecino*)

MUÑECO A.- ¿Quién es ese estúpido respetaleyes?

MUÑECO B.- Un tal Lanjuinais. Un chaquetero indecente. Hasta hace poco todo se le volvía tronar contra los derechos feudales, y, ahora, ya lo ves…

MUÑECO-LANJUINAIS.- Nosotros deberíamos juzgar al rey como si fuéramos el pueblo; pero el pueblo no tiene derecho a degollar a un prisionero vencido.

(*LEIDI se acerca y le ofrece de beber. Hablan dos nuevos MUÑECOS sentados, ahora, a la derecha*)

MUÑECO A.- ¿Quién es ese acertado colega?

MUÑECO B.- El señor de Lanjuinais. Una de las cabezas más claras de la Gironda. Recibido de abogado a los diecinueve años, profesor de la universidad a los veintidós, consejero privado, poco después, de los Estados de Bretaña…

MUÑECO A.- ¡Ya lo ves!

JEFE-PRESIDENTE.- ¡Luis Capeto…!

(*voces: «¡Ponte de pie si te dejan los tocinos, so lechón! » «¡Buen trabajo que nos ha costado el cebarte!»)*

REI.- (*se pone en pie y se asoma al borde de la plataforma*)

No me llamo Capeto. Mis antepasados han llevado ese nombre, pero jamás se me nombró a mí de tal manera.

JEFE-PRESIDENTE.- La Convención ha decretado que os personéis delante de ella.

REI.- ¿Me es permitido conocer cuándo?

JEFE-PRESIDENTE.- Sin la menor dilación.

REI.- Estoy a la disposición de los señores representantes de Francia.

JEFE-PRESIDENTE.- (*tonante*)

¡Luis! ¡La nación francesa os acusa! Sus representantes han dispuesto que seáis juzgado. Se procederá a leeros el acta anunciando todos los delitos que os son imputados. Podéis sentaros.

REI.- (*se sienta al borde de la plataforma*)

Soy inocente.

JEFE-PRESIDENTE.- Europa os observa. La Historia recoge vuestros pensamientos.

(*estas últimas palabras las dirige vuelto hacia el público; a continuación, vuelve a dar cara a la escena*)

El ciudadano Secretario procederá a la lectura del acta.

REI.- Mi buen Cléry, quisiera escribir. Tráeme pluma y un pliego de papel.

JEFE.- Al instante, señor.

(*desciende del escabel, se quita el sombrero y el fajín y lleva a la plataforma superior lo pedido por REI*)

Aquí tenéis, señor.

TI PRANS.- (*oscuro, foco*)

Te acusaríamos de haber condenado a la pena de hoguera a los niños vietnamitas achicharrados con napalm, fósforo blanco y gasolina.

(*luz*)

REI.- «Ruego a mi mujer me perdone de todas las ofensas que pudo haber sufrido por mi causa en el transcurso de nuestra unión, del mismo modo que puede estar segura de que nada guardo en contra de ella y que, si alguna cosa tiene que reprocharse a sí misma…»

REINA.- (*que se levanta a leer por encima del hombro de REI*)

Nada, hombre. No te hagas mala sangre por eso…

(*JEFE sube de nuevo al escabel*)

JEFE-PRESIDENTE.- Ahora deberá escuchar la Asamblea el informe técnico sobre la gestión económica del acusado.

(*se vuelve hacia el patio de butacas*)

Advertimos a la tribuna pública que todos los datos provienen de fuentes exactas y fidedignas conservadas en los Archivos Históricos Nacionales.

(*desciende del escabel y ocupa un puesto simétrico al que tenía en el papel de SECRETARIO*)

JEFE-INFORMADOR-TÉCNICO.- Durante el tiempo que ocupa el mandato que nos importa, la curva de salarios aumenta en un veinte por ciento…

REI.- (*levantándose. REINA lo hace también, situándose, curiosa, detrás de él*)

¿Veis…?

JEFE-INFORMADOR.- …mientras que la curva de precios sufre un alza del cincuenta por ciento, con lo que los módulos salariales sufren una infravaloración del 28´2 por ciento y, por consiguiente, los bienes inmuebles, en poder de la clase que rodea al, por entonces, rey experimentan una plusvalía de…

REINA.- (*sentándose*)

En realidad, todas estas historias de números resultan bien aburridas.

(*continua su punto*)

LEIDI.- (*oscuro, foco*)

Te acusaríamos de la muerte del hermano Dreyfus, gaseado en Buchenwald.

(*luz*)

JEFE-INFORMADOR.- Los productos del campo sufren durante el mencionado período una alarmante disminución en la demanda…

TI PRANS.- (*oscuro, foco*)

Te acusaríamos del asesinato del poeta Desnos, muerto a tiros.

REI.- ¡Recordad las lluvias del 87 y la sequía pertinaz del 88! ¿Qué queríais que hiciera ante tanta calamidad como nos infligió la madre naturaleza? ¿No fui, acaso, en persona, a dar limosnas a los desamparados campesinos?

(*es levantado un MUÑECO de la izquierda*)

MUÑECO A.- El Cardenal de Rohan, entretanto, posee en Strasburgo tierras que le producen cuatrocientas mil libras de renta.

(*se sienta. Otro MUÑECO es izado*)

MUÑECO B.- Hay un castillo, en Saverne, donde mil seiscientos invitados pueden practicar la caza servidos por seiscientos ojeadores.

(*hablan dos MUÑECOS de la derecha, sin levantarse; simplemente son tocados en el hombro por el ayudante correspondiente*)

MUÑECO A.- ¡El que no ha conocido el antiguo régimen no sabe lo que es la verdadera dulzura de vivir!

MUÑECO B.- ¡Por piedad, caballero! ¡No me recuerde aquella Edad Dorada!

(*se levanta todo el grupo de la derecha y sube hasta la plataforma A*)

REI.- (*mayestático. Se estira. Puede ponerse una corona, un manto de armiño, collares de condecoraciones, etc. Lo ilumina un foco*)

En la cúspide,
el Señor de los Señores:
el Rey, yo.

Consagrado en Reims
por seis obispos,
entre seis pares
y seis príncipes de sangre,

ungido siete veces,
nada gravita sobre mí,
a no ser la Gracia
del Buen Dios,
de quien solo proviene
el poder que ostento.

Y es tanto ese poder,
que, al solo contacto
de mi augusta mano,
curan las escrófulas
y el baile de San Vito.

(*se apaga el foco*)

TI PRANS.- He ahí la almendra
color de corazón:
el bofe inmarcesible
del sistema;
ese endocarpio
de la fruta eterna.

Nada gravita sobre él
a no ser ese chisme
que oculta el trapo negro.

CORO DE LA PLATA-
FORMA A.- (*foco*)

Un poco más abajo,
pero, ¡vive Dios!,
bien altos todavía,
nosotros,
el clero y la nobleza
del Antiguo Régimen,
aunque hasta más tarde
no se le llame así.
Tenemos palco reservado
en el teatro,
un banco en la iglesia,
monopolio de caza
y usufructo exclusivo
de los palomares.

Nuestra primera misión
es la de velar
por el mantenimiento
de las instituciones

cuando el Rey
—que a veces se duerme en los Consejos—
se descuida.

Dado el alto rango
de nuestra jerarquía,
no pagamos impuestos.

(*se apaga el foco*)

TI PRANS.- Vedlos ahí,
alrededor del momio.
Fascinante legión
de condes, mariscales, inspectores,
de validos, cortesanos y enchufistas,
de porteros, ujieres y lacayos,
de exégetas, amanuenses, secretarios,
senescales, mayordomos, pajes,
guardianes, guardas y guardesas,
de jerarcas y demás estratos
de lamejerarcas.

CORO SOBRE EL ESCENARIO.- (*foco*)

A nivel del suelo,
nosotros, ciudadanos
del Tercer Estado,
que todo lo debemos
a nuestros propios méritos.

A fuerza de quemarnos las pestañas
hemos conseguido
colgar un digno título
de Doctor en Letras,
en Medicina,
en Derecho
o en Ciencias Políticas
en nuestros despachos.

Solo pedimos
a cambio de tanto sacrificio
un puesto apropiado
en las escalas
de la Administración.

(*cesa el foco*)

TI PRANS.- Esperad un poco

(un siglo más o menos)
y llegaréis a ver
a estos honrados
hombres medios
ocupar el trono,
el solio,
la silla gestatoria
y todos los sillones.

Gélidos hurones
con los dientes hincados
en la vena caliente
del Poder,
sin soltar su cuello
en nombre de la sacrosanta
libertad de empresa.

(*oscuro, foco*)

LEIDI.- Te acusaríamos de la ejecución de los tres hermanos asesinos de Salisbury.

(*luz*)

TI PRANS.- Y, en los sótanos
de la gran pirámide
todavía quedan
los que ni siquiera
se atreven a decir:
«nosotros».

Entre otras razones
porque no saben hablar
y, porque si hablan,
son rápidamente rotulados
de rebeldes,
soberbios,
o de estar carcomidos
por la cochina envidia.

Y, cuando hablan,
no son ellos mismos
los que hablan,
ya que hablan por ellos
los muñecos
con que se les imita
para que no se vean.

(*sin cambiar de posición los distintos*

grupos, JEFE continúa de INFORMADOR)

JEFE-INFORMADOR.- Los gastos inherentes a las quince mil personas que permanecen en la Corte, al servicio del Rey, incluidas sus Casas Civil y Militar, fuerzan al erario público hacia un déficit de ciento ochenta y tres millones de libras.

REINA.- ¡Ya salió! Lo de siempre. Que si el lujo de Versalles, que si patatín, que si patatán. Pronto saldrá a relucir también lo del dichoso collar.

REI.- Nadie podrá negar que mandé hacer economías.

REINA.- Solo se permitió los troncos de seis caballos en las carrozas de los príncipes de sangre. Se cambió el signo a los principales cargos de la Administración…

JEFE-INFORMADOR.- Un seis por ciento del presupuesto nacional…

REINA.- ¿Y qué significa un pequeño seis por ciento?

JEFE-INFORMADOR.- …se invierte en remunerar a los oficios públicos al nivel de la Corte, es decir, un uno por diez mil de la población de Francia.

REI.- Además intenté reformas. Tracé un plan. Me hice rodear, en cada Ministerio, de verdaderos especialistas. Ahí está, por ejemplo, en el de Finanzas, el buen Calonne, un auténtico tecnócrata.

(*JEFE se dirige a la plataforma A, donde se encuentran los vestidos de etiqueta y semidisfrazadas. Estos, antes de llegar JEFE, hablan entre ellos*)

TI PRANS.- (*oscuro, foco*)

Te acusaríamos de que dejaste desangrarse a Che, el guerrillero, acribillado por veintitantos balazos.

(*luz*)

UNO.- Ayer, en vez de acudir al salón de madame Roland, estuve leyendo la *Enciclopedia*. ¡Qué libro tan admirable!

OTRO.- Cualquiera de sus redactores puede tener por seguro un puesto entre las glorias de Francia.

OTRO.- En especial, Voltaire.

OTRO.- Y D´Alambert. Y Diderot… En fin, todos.

OTRO.- La idea del derecho natural como fundamento de la igualdad social me ha subyugado por demás.

OTRO.- Por supuesto. Tomemos el caso de la tributación fiscal: ¿Qué duda cabe de que todos deberíamos contribuir a pagar los impuestos en proporción a nuestros devengos?

(*llega JEFE-CALONNE*)

JEFE-CALONNE.- Señores: ya sospecharéis cuáles son las intenciones de Su Majestad al nombraros componentes de la Asamblea de Notables.

UNO.- ¿Cómo?

OTRO.- ¿Qué decís?

OTRO.- ¿Las intenciones de Su Majestad?

JEFE-CALONNE.- El Rey espera que votéis sobre la reforma fiscal de manera que sea posible enjugar el déficit de las finanzas del estado.

UNO.- ¿De qué déficit habláis?

OTRO.- Vuestro antecesor, monsieur de Necker, habló de un considerable superávit…

JEFE-CALONNE.- Un balance trucado.

(*oscuro, foco*)

TI PRANS.- Te acusaríamos de ir volando, una hermosa mañana de agosto, a bordo del «Enola Gay», sobre la ciudad de Hiroshima.

UNO.- En fin, ¿qué espera el Rey de nuestra docilidad?

JEFE-CALONNE.- Su Majestad está firmemente convencido de que el tradicional espíritu de abnegación y sacrificio de siempre ha animado a su buena nobleza baste para que votéis el proyectado impuesto proporcional a las rentas.

OTRO.- Así que lo que se nos pide es que nos pronunciemos en contra de nuestros propios intereses ¿no es así?

JEFE-CALONNE.- (*demagogo*)

La presión fiscal, incidiendo sobre la clase productora y

laboriosa en forma de diezmos, de gabelas, de…

UNO.- (*interrumpiendo a JEFE*)

¿Nos será permitida una reunión privada para deliberar sobre los extremos que son sometidos a nuestro criterio?

JEFE CALONNE.- Como gustéis, caballeros.

(*el grupo se reúne con las cabezas juntas; luego un portavoz se dirige a JEFE*)

¿Qué habéis decidido?

UNO.- La Asamblea de Notables se ha declarado no competente en la votación de nuevos impuestos.

(*desciende todo el grupo a ocupar, como anteriormente, la derecha del escenario. De nuevo se hace un oscuro y se concentra un foco sobre LEIDI*)

LEIDI.- Te acusaríamos de la muerte del hermano amarillo de la camisa a cuadros, asesinado en dos fotografías por el hombre de la insignificante pistolita.

REINA.- Tú, intentando contemporizar con todo el mundo, y todos dejándote en la estacada: ¡tus buenos nobles, tu buen parlamento, tus buenas provincias…!

(*voces: «Las turbas de Grenoble arrojan una lluvia de tejas sobre las tropas del intendente general de Su Majestad». «Los estudiantes de la universidad de Rennes se manifiestan reclamando el voto individual».*

TI PRANS y LEIDI se reúnen en el centro del escenario. Dejan las bandejas en el suelo. Ahora, después del oscuro, los focos son dos: uno sobre la pareja, otro sobre REI)

TI PRANS y LEIDI.- (*muy lentamente*)

Te acusaríamos
de que tu nombre es Luis,
pero de que tu apellido
es Westmoreland.

Te acusaríamos
de que tu nombre completo
es Lindon Loan
—el de la pistolita—

Te acusaríamos, te acusaríamos, te acusaríamos,
de que te llaman
Doña María de los Ángeles,
Doña Josefina,
Doña Carmen
Borgia y Nhu.

Te acusaríamos
de que te impusieron
en la pila bautismal
los patronímicos
de Nguyen Ngo
—el de la pistolita—
Leónidas,
Chiang Kai,
Moisés,
Ian,
Marcos
y Fulgencio,
con los apellidos
de Rodríguez,
López o García.

Te acusaríamos de todo ello,
si fueras de verdad,
pero es tonto molestarse
de acusar a un fantoche.

(*luz*)

REINA.- Y, en cuanto a tu buen pueblo de París, como siempre, no se anda con chiquitas. A las primeras de cambio ya está armando la de Dios es Cristo.

MUÑECO.- ¡No admitiremos la intimidación de las armas!

(*es alzado otro*)

MUÑECO.- Solo despejaremos el local ante la amenaza de las bayonetas.

(*otro*)

MUÑECO.- ¡Los viejos senadores mueren, pero no se rinden!

(*son levantados la mayoría de los muñecos a nivel del escenario.*
JEFE, todavía en la primera plataforma, saca una pistola y dispara desde el borde. Todos los muñecos son sentados rápidamente.
JEFE se pasea por la plataforma con la pistola humeante. Actitud de gallito.
Un ayudante avanza desde el patio de butacas y clava en el proscenio una pica con una cabeza en su extremo.
Nuevo alboroto de los MUÑECOS-ACTORES del escenario)

UNO.- (*exageradísimamente chulo*)

¡La cabeza del Gobernador de la Bastilla! ¡He ahí nuestra respuesta!

(*JEFE desciende y los sienta, personalmente, a empellones. No debe ser una violencia tomada como farsa, sino una violencia, una irritación realista.*
Se acerca a la batería y dispara hacia el ámbito del teatro varias veces. Una lluvia de cabezas cortadas cae sobre el tablado de la escena arrojada desde el patio de butacas.

Voces: «Seiscientos guardias suizos, fieles hasta la muerte, y doscientos gentileshombres son inmolados en las Tullerías. El Rey busca refugio entre sus buenos tribunos de la Asamblea Nacional. Se le mete en el cuartucho de los taquígrafos»)

REINA.- (*llena de ira*)

¿También encuentras este agujero de ratas y murciélagos digno de un Rey de Francia y Navarra?

(*asomándose al borde de la plataforma y como agarrado a los barrotes de una jaula*)

REI.- Mujer, el lugar donde uno se encuentra no reviste demasiada importancia.

TI PRANS.- Son las siete y cuarto, en punto, de la tarde del diez de agosto, día de San Esteban, de 1792, tercer año de la revolución.

En París hace calor. La cercana sierra no envía ni un maldito soplo de aire. La gente toma el fresco sentada delante de los portales cerrados. Los hombres, en camiseta, a horcajadas sobre sillitas de paja, tienen los botijos al alcance de sus manos. Han disuelto en el agua unas copas de anís.

LEIDI.- Más allá de la calle 121 comienza el barrio nuestro, gusaneante de hermanos negros. Como hemos dicho, hace calor y los ánimos están excitados. Charlie toca el saxo con la ventana abierta. Su cuartucho se llena de música rabiosa, que sale a estrellarse contra el zig-zag de las escaleras de incendios.

(*suena una agresiva canción de Charlie Parker o una canción de Bessie Smith*)

REI.- Así que bebí a la salud de la libertad. ¿Qué podía hacer?

REINA.- (*altamente despreciativa*)

Deja de gimotear como un miserable. ¿Qué quieres inspirar? ¿Compasión? Y deja, también, de defenderte por ti mismo como si no tuvieras tus buenos abogados que lo hagan por ti. El señor de Séze es un hombre que conoce su oficio.

(*JEFE sube hasta la plataforma superior. «Llama» a la puerta*)

REI.- Adelante, mi buen de Séze.

JEFE-DE SÉZE.- He aquí vuestra defensa, sire. Estuve toda la noche redactándola.

REI.- Tacha todos los finales de párrafo. No quiero dar la impresión de intentar enternecer a esos chacales.

JEFE-DE SÉZE.- (*desciende a la primera plataforma. Desde ella se dirige a los MUÑECOS-ACTORES de abajo. Se pone una toga*)

Ciudadanos: el silencio que me rodea me advierte que a los días de la ira han sucedido los días de la justicia, que los tiempos de la libertad son también los de la imparcialidad y, ¿por qué no?, los de la piedad. Que el hombre que se encuentra en la humillante condición de acusado puede estar seguro de atraer sobre él la atención, el interés y, ¿por qué no?, las lágrimas.

Porque Luis es un hombre acusado, vedle ahí, presa de la mayor congoja y, ¿por qué no?, arrepentido de su pasado.

Además, el párrafo primero del primer artículo de la Constitución dispone que la persona del Rey resulte inviolable.

(*JEFE se quita la toga y desciende al escenario. Se sube al escabel con el sombrero y el fajín republicano*)

JEFE-PRESIDENTE.- La cuestión de la inviolabilidad de Luis ha sido suficientemente debatida en el seno de esta Asamblea. ¿No tenéis nada más que exponer en defensa de vuestro cliente? Por cierto, ¿cómo tenéis la osadía de llamarle Sire en presencia de todos?

REI.- La Historia, cuyo devanarse seguimos aquí con absoluta fidelidad, indica que mi buen servidor debe contestar: «Por el poco apego que siento por mi vida».

TI PRANS.- Y si hubiera actor para ello así lo contestaría, pero el pájaro está ocupado en otros menesteres.

REI.- O, a lo mejor, la cita se refiere a otro. No sé. Me baila la cabeza.

JEFE-PRESIDENTE.- Oídos que han sido el ministerio fiscal y la defensa, así como las pruebas testificales, se procederá por el ciudadano Secretario al llamamiento nominal de los señores diputados de cada departamento. Cada uno deberá pronunciarse sobre la pena a infligir al acusado. El primer departamento, sacado por riguroso sorteo, ha resultado ser la Alta Garona.

(*baja al puesto de Secretario*)

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Jean Baptiste Mailhe, de la Alta Garona.

(*es levantado un MUÑECO de la derecha*)

MUÑECO-MAILHE.- Luis es culpable de conspiración. Fue perjuro y traidor. Su existencia sostiene la esperanza de los aristócratas. La Ley establece la pena de muerte en estos casos. Yo la pronuncio deseando que este acto de justicia sea el último ejemplo de una honestidad legal.

(*aclamaciones*)

TI PRANS.- Muñequitos, ¿no vais a sentir ni un adarme de piedad?

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Vergniaud, de la circunscripción de la Gironda.

(*izando un MUÑECO a la izquierda*)

MUÑECO-VERGNIAUD.- Me repugna la idea de asesinar a un hombre vencido. Voto por la clemencia.

(*voces: «¡Aguarda a que salgas, marioneta!» «¡Te vamos a arrastrar!» «¿Quién te ha pagado?» «¡Ya verás lo que hacemos con tu querida!*»)

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Felipe Igualdad; con anterioridad, Felipe, Duque de Orleans, diputado por París.

(*rápidamente JEFE sube al escabel*)

JEFE-PRESIDENTE.- Por favor, ciudadano Secretario, repetid el llamamiento. No hemos oído bien.

(*es levantado el último MUÑECO de la izquierda. JEFE regresa al sitio del Secretario*)

JEFE-SECRETARIO.- El interpelado sí que ha oído perfectamente.

MUÑECO-FELIPE IGUALDAD.- Dejad con vida al último representante de una rama espúrea, y le obligaréis a tener que soportar por siempre su usurpadora conciencia. Dadle la muerte y le habréis concedido la paz. Voto por la vida.

(*se vuelven a oír, repetidos exactamente, los mismos improperios últimos*)

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Birotteau, de los Pirineos Orientales.

(*es levantado un MUÑECO de la derecha de la izquierda*)

Bueno, Birotteau es el otro, pero da igual.

(*es levantado el de la izquierda de la derecha*)

MUÑECO-BIROTTEAU.- No tengo dos conciencias. Como juez yo me inclino por la justicia; como legislador por la ley. Pero dudo de que sea capaz de asumir, aquí y ahora, el papel de juez primando sobre el de legislador, ni el de legislador imponiéndose al de juez. Voto, por tanto, como juez-legislador, porque se deje para más adelante la

votación.

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Presidente ¿cómo debe computarse este voto?

(*salta al escabel*)

JEFE-PRESIDENTE.- Ausente por enfermedad.

(*desciende*)

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano José Fouché, del Ródano y Loira.

(*MUÑECO de la izquierda*)

MUÑECO-FOUCHÉ.- (*con voz clarísima*)

Mi corazón de patriota no está reñido con mi alma generosa e, incluso, con mi carácter decididamente piadoso. Voto por dejar con vida al acusado.

(*voces enfurecidas: «¡Más alto!» «¡Más claro!» «¡No se oye ni palabra!» «¡Que se comprometa!»)*

JEFE-SECRETARIO.- Pronuncia más claro, ciudadano. No le oyen en las tribunas del público.

MUÑECO-FOUCHÉ.- (*con voz más trompicada*)

La muerte inmediata. Voto por la muerte sin apelación posible.

(*se acompaña con un gesto de degüello*)

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Duchastel, del Loira inferior.

(*un MUÑECO-ACTOR se levanta rápidamente antes de que vaya a hacerlo el ayudante, a su espalda*)

DUCHASTEL.- Estando, como es notorio, rodeado de muñecos, me encuentro en la obligación de denunciar toda esta farsa o comedia o como quiera llamársela.

(*es sentado violentamente por el ayudante. Voces de todos los ACTORES-MUÑECOS*)

UNO.- ¡Que conste en Acta este desacato a la Nación!

OTRO.- ¡Que sea llamado al orden, con la mayor severidad, ese que me limitaré a llamar individuo, puesto que no merece el honroso tratamiento de ciudadano!

OTRO.- Propongo que se abra una investigación para averiguar dónde radican las instigaciones de tales comportamientos.

TODOS.- ¡Apoyado! ¡Apoyado!

OTRO.- ¡Que la Mesa expulse a ese extremista!

(*poco a poco se vuelve al sosiego*)

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Maximiliano Robespierre, primer elegido de París.

MUÑECO-ROBESPIERRE.- (*a la izquierda*)

La clemencia.

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Camilo Desmoulins.

MUÑECO-DESMOULINS.- (*igual*)

El perdón.

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Fouquier Tinville, acusador público del Tribunal Revolucionario bajo el Terror.

MUÑECO-FOUQUIER TINVILLE.- (*igual, sombrero de plumas*)

La indulgencia.

TI PRANS.- ¡Ciudadano Asisescribe Listoria!

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Morrison, de Sena y Marne.

MUÑECO-MORRISON.- (*a la derecha*)

Yo consulto la Historia. Yo consulto la república y encuentro que debo votar la muerte.

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Morrison, de Marne y Sena.

(*voces: «¡Qué cachondeo es este!» «¡Trampa! ¡Tongo! ¡Fraude!» «¿Por qué vota ese tipo dos veces?»*)

MUÑECO-MORRISON.- Yo consulto la República. Yo consulto la historia y encuentro que debo votar la muerte.

(*JEFE salta al escabel*)

JEFE-PRESIDENTE.- Me permito hacer observar a la opinión pública la indudable variación introducida en el texto.

(*sigue el tumulto. JEFE desciende del escabel*)

JEFE-SECRETARIO.- Ciudadano Fremayer, de la Mosela y Lombard, del Finisterre.

(*voces: «¡Ahora a pares!» «¡Tienes prisa, eh, vomitaleyes!»*

Dos muñecos son alzados al unísono)

UNO.- La vida.

OTRO.- La muerte.

(*una gran pausa. JEFE ocupa el escabel, definitivo. Se estira*)

JEFE-PRESIDENTE.- ¡Ciudadanos!: Voy a pronunciar el resultado del escrutinio después de la votación del último diputado, de la ilustre representación del Finisterre.

Hasta este momento, la mayoría necesaria para establecer un veredicto de culpabilidad es alcanzada de toda justeza. Es decir, un voto más en favor o en contra inclinaría la balanza irremisiblemente hacia la ejecución o la amnistía. Prosigamos.

(*se despoja no solamente del sombrero y el fajín, sino también de la casaca y la camisa de época. Con una camisa y corbata a medio anudar que lleva debajo desciende al patio de butacas con una especie de micrófono portátil. Se dirige a los espectadores, especialmente a los que se sientan junto a los muñecos de trapo. También debe subir a las localidades superiores. El sentido de las preguntas dirigidas al público debe inclinarse a inquirir su departamento de origen (si el espectador vacila, puede aclarársele que departamento equivale a provincia), si ha pensado alguna vez en presentarse como diputado representándola, etc., y, por*

último, sobre su parecer en cuanto a la pena que debe infligirse («¡tratándose, claro está, de una indudable farsa!», se le explica) al actor de allá arriba.

En el caso, probabilísimo, de que el espectador vacile o permanezca en silencio, evasivo, etc., etc., JEFE puede dirigirse hacia el escenario diciendo: «Ciudadano escrutinador: compútese ausente», o algo por el estilo.

Si existiesen actores o espectadores avisados, pueden decir una simple palabra tal como: piedad, conmiseración, amnistía, caridad, perdón, gracias, etc.

TI PRANS y LEIDI pueden haber descendido también de la escena con sus respectivas bandejas y ofrecer copas vacías a los espectadores interviuvados. Incluso TI puede servir algún vaso de alguna botella recién abierta y LEIDI preguntar: «Antes de lo de Lady Macbeth, ¿no? » TI PRANS: «¡Nunca se sabe!».

Al final JEFE sube nuevamente a la escena, se pone la casaca y llega directamente a arrojarse a los pies de REI)

JEFE DE MUÑECOS.- ¡Sire: han votado la muerte!

(*se levanta, tira del trapo negro y descubre la guillotina que tapaba. Esta se encuentra sobre otra pequeña plataforma con sus correspondientes escalerillas de acceso.*

También se encuentra allí un disfraz de verdugo, que JEFE se pone. Suena un lúgubre redoble de tambores. REI abraza a REINA, que se desploma sobre una de las sillitas. Se coloca el manto de armiño y la corona y sube las últimas escaleras)

TI PRANS.- Son exactamente las siete y cuarto de la tarde del veintiuno de enero, día de Santa Inés, del año 1792, tercer año de la revolución.

Sobre París cae una llovizna fría. Las grandes cristaleras curvas del edificio de la Radio Televisión Francesa van estriándose de finísimas rayas oblicuas. El Sena ha experimentado una considerable crecida; tanto es así, que el zuavo del puente L´Alma aparece casi tapado por los espumajos ocres.
Leidi acaba de levantarse de la cama porque no quiso asistir al sangriento espectáculo. Está desnuda y tirita en la habitación helada. Su piel es del color del melocotón golpeado.

(*suenan más fuertes los tambores. JEFE intenta desabrochar el manto de REI*)

REI.- Es tiempo perdido, mi buen Sanson. Me desabrocharás mejor cuando esté muerto.

(*se quita el manto y la corona él mismo*)

JEFE-SANSON.- Perdón, sire.

(*se arrodilla*)

REI.- Que nuestros cadáveres sean totalmente destruidos. No quiero que sirvan al enemigo para dar una nueva diversión a sus multitudes histéricas.

(*los tambores ahogan la voz de REI, que pasa detrás de la guillotina llevado del brazo por el JEFE DE MUÑECOS. Al irse a tender en la plancha, JEFE-SANSÓN coloca un muñeco de trapo que saca de debajo del artefacto. El muñeco es decapitado por la guillotina que cae. SANSÓN muestra la cabeza del muñeco a la multitud.*

Los ayudantes pasan desde su posición lateral a otra central todas las escalerillas de acceso, incluso las del patíbulo. Previamente TI PRANS habrá retirado la botella de leche del descansillo.

Puede ser tendida una larga alfombra por todo el camino de descenso de la pareja real.

Este descenso se efectuará majestuosamente a los acordes de una MARCHA SOLEMNE. REI se ha ceñido su manto y cubierto con la corona. Al

pasar por la plataforma B tiende la mano alzada a REINA, que se ha aperijolado con un gran abrigo de visón o algo de este tipo. En la plataforma A cambia su corona por una chistera y en el escenario propiamente dicho, el manto de armiño por un brillante uniforme. En el patio de butacas, dos ayudantes les imponen el impermeable de LEIDI y el abrigo agujereado de TI PRANS.

Antes de descender al patio de butacas, en el proscenio les salen al encuentro TI PRANS y LEIDI)

TI PRANS.- Con toda seguridad que os sentís fatigado después del largo papel que habéis interpretado.

(*sirve una copa de leche*)

LEIDI.- Os apetecerá, sin duda, una copa de leche acabada de ordeñar. Acalorado, como estáis, os sentará de maravilla.

(*JEFE los aparta bruscamente. Se derrama la leche. REI y REINA continúan su descenso, cruzando el patio de butacas y desaparecen. Cae el telón*)

Sea cual fuere la reacción del público, cuando REI y REINA hayan tenido tiempo de regresar a escena, se alza nuevamente el telón.

REI y REINA se han acostado nuevamente en el lecho, roncan. Llegan LEIDI y TI PRANS con la botella de leche que han recogido en la entrada.

Dice un cartel: TERCER DÍA

TI PRANS.- Sire, el desayuno.

LEIDI.- Papá, el desayuno.

REI bebe la copa de leche medio dormido. Cae sobre el lecho tal vez dormido, tal vez muerto. Nunca se sabe.

TI PRANS Y LEIDI.- (*a coro*)

El día de Santa Inés
hemos cazado el reyezuelo, el rey de los pájaros
para todos los aplaudidores.

El día de Santa Inés
hemos cazado el reyezuelo, el rey de los pájaros
para los hijos de los que patean.

Y hemos cazado el reyezuelo, el rey de los pájaros,
el día de Santa Inés,
sobre todo,
para los que guardan silencio,
como Manolín, el minero,
que hoy no le ha dado la gana de venir al teatro
porque se está emborrachando en el chigre.

TELÓN

III

Referencias insertas

Se recogen a continuación algunas indicaciones sobre las numerosas alusiones que de forma más o menos directa trufan el texto de *Los muñecos*. No se pretende una anotación exhaustiva. El propósito es ofrecer algunas claves para la identificación de menciones a hechos de actualidad en el momento de redacción y representación del texto, destacar el uso de la intertextualidad e identificar los referentes históricos que se acumulan a propósito de la teatralización de la Revolución Francesa. Se remite al número de página en que aparece o se inicia el texto aludido o la referencia.

p. 4.- «HE NACIDO HIJO…»: estos versos pertenecen al poema «Perseguido por buenas razones», de Bertolt Brecht[1]. Como se adelantó en la presentación, uno de los motivos por los que esta obra fue censurada hasta en dos ocasiones fue precisamente por el explícito homenaje inicial al dramaturgo marxista alemán a propósito de esta composición poética, que finaliza con «a ti te persiguen, / me dicen, / por buenas razones». La cita pone de manifiesto el registro en que se mueve la obra en relación al universo brechtiano y su teatro «social», «dialéctico» y «épico», con sus implicaciones argumentales y de posición crítica, pero también de técnica dramatúrgica. En *Los muñecos* sus personajes despliegan su acción a través de un juego de máscaras y desdoblamientos, sin distinción entre los protagonistas nominados y el coro de muñecos. Este tipo de desdoblamientos y otras claves estéticas y/o escénicas fueron formulados por Brecht en su *Pequeño órganon para el teatro,* que es una suerte de poética. Mediante sus 77 parágrafos Brecht va apuntando y dando cuenta de aspectos específicos de su dramaturgia; en los párrafos 40-53 se trata del distanciamiento o «efecto V», aplicado a su modo por Riaza.

p. 5.- «GALERÍAS» es la denominación abreviada y habitual de Galerías Preciados, firma pionera en el modelo de grandes almacenes y hegemónica en los años 60, antes de ser desplazadas y luego absorbidas por El Corte Inglés.

p. 7.- «QUE VENGA MANOLO DEL MINISTERIO!» ha sido identificado, desde los informes de censura, como una referencia personal a Manuel Fraga Iribarne, en aquel momento ministro de Información y Turismo (responsable, por tanto, de la censura) y de notoria irascibilidad y autoritarismo. Sin necesidad de personalizarlo de esta manera, la expresión reúne una serie de lugares comunes no exentos de crítica costumbrista, como el papel de autoridad reservado al varón, la separación de roles respecto al empleo, el nombre arquetípico y la identificación del trabajo con la burocracia; véase por ejemplo la mención de la subsecretaría (p. 37).

p. 9.- «MAIZENA» es la marca comercial de una harina de maíz para la confección de una papilla usada entonces, sobre todo, para el consumo infantil en las clases menos acomodadas. Aunque era el producto dominante en el mercado, por la inercia de la época a designar las innovaciones tecnológicas y comerciales con el nombre de la primera marca que las introdujo (túrmix, vespa, cocacola…), el nombre podría designar otro producto similar con la misma función.

[1] Bertolt Brecht, *Poema y canciones*, Alianza editorial, 2012. https://www.academia.edu/37206464/Bertolt_Brecht_Poemas_y_canciones_El_libro_de_bolsillo_Literatura_Alianza_Editorial

p. 10.- «ILUSTRE POLÍGRAFO» era denominación retórica habitual para referirse a Menéndez Pelayo, exaltado por el régimen como paradigma del sabio, por sus connotaciones católicas y reaccionarias. Riaza puede estar jugando con una superposición de imágenes: en el campus de la Universidad Complutense de Madrid hay una plaza dedicada al crítico santanderino, pero no tenemos constancia de una estatua como la indicada, que sí ocupa el vestíbulo de la Biblioteca Nacional desde 1918.

p. 10.- «*CLOCHARDS*» son los vagabundos, relativamente idealizados con un aire de bohemia, particularmente en el entorno de París.

p. 12.- «*SINE IRA ET STUDIO*» es acuñación de Tácito en sus *Annales*, de donde pasa a funcionar como muletilla, en particular en el discurso político. Puede traducirse como «sin animosidad ni parcialidad».

p. 12.- «*QUANTUM MUTATUS AB ILLO*» es frase procedente de los hexámetros dactílicos de la *Eneida* de Virgilio (II, 274). *Quantum mutatus ab illo*, que vendría a significar «cuán diferente del que era» o «cuán cambiado de aquel», y la ya comentada *sine ira et studio* preparan y enmarcan el parlamento de Ti Prans («¡Registremos los bolsillos! Es muy posible que conserven algún vestigio de su antiguo esplendor, ¿no se dice así?»).

p. 12.- «UN NAPOLEÓN DE LOS GRANDES» se refiere a una de las monedas «napoleónidas»[2], presumiblemente al Napoleón de oro[3], porque este tenía más valor, era más «grande», que el de plata.

p. 12.- «NOS CONFORMAMOS CON UN VULGAR RICHELIEU»: Richelieu aparece a colación del dinero también. Sin embargo, solo se tiene noticia de un billete que podría encajar con esta descripción, y es el de «10 francos nuevos tipo 1959»[4], en el que aparece un retrato con el vulto de Richelieu.

p. 13.- «TODOPODEROSO MAMMÓN» es la invocación al Dios de la avaricia y la codicia[5]. Esta deidad es colocada en el evangelio de Mateo (6, 19-20) en oposición a Yahvé: «Ninguno puede servir a dos señores; porque o aborrecerá al uno y amará al otro, o estimará al uno y menospreciará al otro. No podéis servir a Dios y a Mammón». La referencia bíblica fue usada, entre otros, por Edmund Spenser en *The Faerie Queene*, por Thomas Carlyle y por Rubén Darío en su poema «A Roosevelt», que pudieran ser otras fuentes para Riaza. Su relación con el capitalismo, como sinécdoque personalizada, no pasó desapercibida a los censores.

---

[2] Véase José M.ª de Francisco Olmos, «Las acuñaciones de los Napoleónidas: imagen de una nueva Europea», *Documenta & Instrumenta*, 5 (2007), pp. 157-192. Accesible en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2561068.

[3] Recoge algunos datos Pedro Damián Cano Borrego, «La situación de la Casa de la Moneda de Madrid en agosto de 1808, según un expediente del Archivo Histórico Nacional», Revista Numismática Hécate, 8 (2021), pp. 211-223; disponible en https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/114851.

[4] https://www.banque-france.fr/la-banque-de-france/patrimoine/lor-et-les-anciens-billets-en-francs/billets-emis-par-la-banque-de-france.

[5] https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/31490.

Ilustración de Mammón por Louis Le Breton para el *Dictionnaire Infernal* (1863)
de Jacques Collin de Plancy
(disponible en gallica.bnf.fr)

p. 13.- «UN COCHINO CLAUDE BERNARD DE CIEN FRANCOS ANTIGUOS»: no ha sido posible recuperar referencia alguna a una moneda o billete acuñado con el rostro de Bernard. El busto de este científico francés sí fue utilizado como ilustración en sellos de correos en distintas emisiones en el siglo XX.

p. 15.- «MANITÚ» continúa el campo semántico de la religión, con el teónimo que designa «entre los pueblos algonquinos de América del Norte, la fuerza sobrenatural, personificada o impersonal, que gobierna el universo»[6]. La referencia puede considerarse más *pop* que culturalista, pues el nombre de la divinidad se había divulgado con la presencia de indígenas

[6] Recoge la definición Angelo Variano, «Ampliaciones léxicas a los vocabularios históricos del español: el caso de la onomástica del "Gran Norte"», *Hapax*, 14 (2021), pp. 125-146; http://revistahapax.es/pages/numeros21.html.

americanos en *westerns* y novelas del oeste, en posiciones privilegiadas en el consumo masivo.

p. 17.- «DE GALGA LE VIENE AL CASTO» es una expresiva subversión de una conocida paremia o refrán, empleado en su habitual formulación abreviada, ya que la acuñación original es «de casta le viene al galgo el ser rabilargo», para indicar que los rasgos de los hijos son una herencia o continuación de los de los padres. La alteración se produce en una suerte de *lapsus linguae* que recuerda las «prevaricaciones» de Sancho Panza en su oralidad. En la conclusión de la canción que articula los juegos de Leidi y Ti Prans, participa de su tono carnavalesco y de inversión de valores, contrastando con el lenguaje elevado de los progenitores y el que los jóvenes adoptarán en la secuencia ulterior.

p. 18.- «NADA MENOS QUE TODO UN HOMBRE» fue el título de una novela de Unamuno publicada por entregas en 1916, y adaptada al cine por Rafael Gil tres años después del estreno de *Los muñecos*.

p. 19.- «EL *LIFE*» es una forma vulgarizada de referirse a la revista *Life*, considerada despectivamente como la hermana (pequeña) de *Time*, considerando que la primera «estaba hecha para la gente que no sabía leer, y que *Time* era para quienes no sabían pensar»[7]. Ambas cabeceras representaron una triunfante modalidad periodística basada en la formación de juicios muy marcados por la ideología de su fundador, el misionero protestante Henry Luce, ferviente admirador del nacionalismo de Chiang Kai-shek y su anticomunismo. La mención insiste en la apertura del horizonte de referencia (Estados Unidos, Francia y, en el fondo, España), compuesto por el consumismo de imágenes de la alta sociedad concretada en la realeza, como testimonia Leidi: «¡Qué tonta! ¡Mira que no acordarme de que salía en cada número!».

p. 21.- «DORIAN GRAY» utiliza la imagen del personaje emblemático de Oscar Wilde para dotar de carga literaria y, por tanto, ficcional a las presuntas maniobras asesinas de los jóvenes, orientadas inicialmente a crear una suerte de muñeco vudú de su padre. El desplazamiento o la contaminación de procedimientos pone el foco sobre el veneno, habitual en los textos de Riaza, y el recurrente y simbólico recipiente de leche («la presencia de esta botella debe resaltar de una manera definitiva —foco, fluorescencia, etc., etc. — durante toda la obra», p. 4). De hecho, como indica la acotación final de la obra, será una copa de leche la que materialice el último intento de regicidio, aunque mantenido en la incertidumbre de su resultado.

p. 24.- «TE ABRIMOS UNA LIBRETA DE NACIDOS EN LA CAJA POSTAL» ironiza sobre esta costumbre burguesa extendida en los años del desarrollismo, y convierte la referencia costumbrista a la Caja Postal de Ahorros, la división bancaria de Correos y Telégrafos, en una de las reiteradas alusiones críticas al capitalismo. En 1991 la Caja Postal se integró en la corporación pública Argentaria, antes de ser privatizada y absorbida por el Grupo BBVA en 1999. No es descartable que la elección debiera algo al trabajo de Riaza en el servicio postal.

[7] Abraham Santibáñez, «Periodismo interpretativo a la sombra de Henry Luce», *Comunicación y Medios*, 1 (1981), p. 74; disponible en la red.

p. 25.- «JEAN SOL PARTRE» es una nueva deformación lingüística, en este caso con una clara intencionalidad satírica. En boca del muñeco-policía caracteriza la incultura de la represión, que prohíbe la obra de un autor del que desconoce hasta el nombre, solo por identificarlo por su cercanía al comunismo. La imagen se refuerza en el marco de lo que se presenta como un informe policial de seguimiento, la distorsión de presentar como «clandestino» en una librería de París lo que solo lo era en España y la invención de un título, que recoge, eso sí, los temas del conflicto generacional, la sucesión en el poder y el chivo expiatorio, como en otro título imaginado de libro, *¿Qué hacemos con los jefes ruinosos de la tribu?* (p. 49).

p. 26.- «*LA DAMA DE LAS CAMELIAS*» fue publicada en 1848 por Alexandre Dumas (hijo). Sus dos protagonistas, Margheritte Gautier y Armand Duval, son evocados en pasajes posteriores. En marzo de 1853 se estrena en La Fenice de Venecia la versión operística de Giuseppe Verdi, *La traviata*, que consagró la popularidad de la fábula de este amor, condenable por la sociedad y condenado por la enfermedad de la *cocotte*, y le dio una iconografía escénica. De interés también es la evocación indirecta de una época de bohemia en una Francia postrevolucionaria, bajo el reinado de Luis Felipe de Orleans.

p. 36.- «LA MESA PETITORIA» constituía una de las principales actividades permitidas a las mujeres por el régimen franquista. Se vinculaba, por otra parte, a un sentido de la caridad como alternativa a una verdadera política social. En las mesas se daba particular visibilidad a las damas de la alta sociedad; de ahí la mención del Jockey Club, como otro de sus signos de distinción, aunque en abierta contraposición a lo que se vende como una actividad abnegada. La presencia de la esposa de Franco en las habituales mesas petitorias (Domund, lucha contra el cáncer, Cruz Roja…) era imagen habitual en el noticiario oficial No-Do.

p. 37.- «CUALQUIER TIFANY'S», con su deformación de un inglés más *snob* que bien asimilado (en una burla de los guiños culturalistas que se desplazan a lo *pop*), se refiere a la afamada joyería norteamericana Tiffany, muy popularizada en España por la adaptación cinematográfica (aquí *Desayuno con diamantes*) que Blake Edwards realizó en 1961 de la novela homónima de Truman Capote (1958).

Cartel original de Robert McGinnis para la película de Blake Edwards
(imagen de dominio público, disponible en la red)

p. 44.- «ESTE MAC», tras los parafrásticos versos anteriores, explicita la referencia teatral del *Macbeth* de Shakespeare que modela la ceremonia que sigue, centrada en el mecanismo de la violencia en la fracasada toma del poder y en el papel de la mujer como incitadora al mal. Una vez más se desdoblará un personaje, y se podrá aprovechar el versátil nombre de Leidi para representar a Lady Macbeth. El pasaje trae a colación a otros personajes de *Macbeth*, como el rey Duncan, e incluye varios fragmentos de *Macbeth* con reelaboraciones riacescas:

El alarido del búho y el chirrido del grillo…	El grito del búho y el canto de los grillos
¿Podrá todo el inmenso océano de Neptuno dejar limpias de sangres estas manos? ¡Cosa fácil es! Un poco de agua nos lavará de esta ficción.	¿Dónde llaman? ¿Qué me ocurre que todo ruido me espanta? ¿Qué manos son estas? ¡Ah, me arrancan los ojos! ¿Me lavará esta sangre de la mano todo el océano de Neptuno? No, antes esta mano arrebolará el mar innumerable, volviendo rojas las aguas.[8]

Al final, la acción verbal se desplaza insensiblemente a la también shakesperiana *Otelo*; la cita «What, not a whore?» provoca la confusión de Leidi, que no se percata de que han cambiado de obra.

p. 44.- «TODO ESE CUENTO DEL RUIDO Y LA FURIA» concentra un cúmulo de referencias. «The sound and the fury» (al caracterizar la vida con una historia narrada por un necio, llena de furia y violencia) es una frase del final del *Macbeth* shakespereano, que William Faulkner (otro de los grandes objetos de admiraciones literarias de Riaza) tomó para su cuarta novela (1929). Para los espectadores podría servir de referencia más popularizada la película de Martin Ritt (1959), con el mismo título. La obra de Faulkner trata del ocaso de una familia de largo arraigo en el Sur profundo de Norteamérica, en un esquema argumental y tono decadente como el recreado por Riaza en *Los muñecos*. La otra parte de la cita shakespereana será usada por nuestro autor para rotular su compilación narrativa *Unos kuantos kuentos kontados por un kretino (el idiota de Luis Riaza)*, ed. Ignacio García Aguilar y P. Ruiz Pérez, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2016.

p. 44.- «LOS HABITANTES DE LA CAVERNA» es el título español de una obra teatral de William Saroyan, dramaturgo y narrador de cierta notoriedad en España en la década de los 60. En el comienzo de esta *Los habitantes de la caverna* fue objeto de un montaje por el T. E. U. de Valencia, con dirección de José Sanchís Sinisterra y estreno el teatro María

[8] A falta de identificar la edición usada por Riaza, se ofrece una traducción disponible en la red en una página educativa oficial, para facilitar su consulta por el lector; disponible en https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:gumfSili4LwJ:scholar.google.com/+macbeth+Un+poco+de+agua+nos+lavar%C3%A1+de+esta+ficci%C3%B3n.&hl=es&as_sdt=0,5.

Guerrero de Madrid (1960); y siete años después fue estrenada una versión para la televisión.

p. 46.- «"FUROR DE VIVIR" DE COTY» puede ser otra de las bromas literarias de Riaza. Coty es una firma de perfumería fundada a principios del siglo XX; no hemos podido localizar la denominación aludida para el perfume; no es descartable que fuera un traslado del título de la novela de Nicholas Ray, publicada como *El furor de vivir* en 1957.

p. 47.- «¿SERÁ VERDAD TANTA BELLEZA?» hace eco del endecasílabo final del soneto «Yo os quiero confesar, don Juan, primero», de uno de los hermanos Argensola; la conclusión, «Lástima grande que no sea verdad tanta belleza», cierra los juegos conceptuales en torno a la frase que ha pasado al acervo de referencias culturales más o menos popularizadas: «el cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul».

p. 47.- «EL BANCO DE INGLATERRA…» acude a una referencia extranjera para concretar la mención del capitalismo a través de una de sus materializaciones más canónicas. La localización real en la calle de la City londinense permite la oblicua incorporación de la correspondiente institución española (el Banco de España está en la esquina de la calle de Alcalá con el Paseo del Prado, en la Plaza de Cibeles). Se trata muy probablemente de un intento de burlar la censura para acercar la crítica a la realidad de los espectadores; el guiño se completa con una mención más identificable a la frase inscrita en los billetes de curso legal («El Banco de España pagará al portador la cantidad de xxxx pesetas»), materializando el símbolo del capitalismo en el contexto español.

p. 47.- «LA VIEJA DAMA» es una forma de referirse a Gran Bretaña y su institución a través de una imagen y un sintagma recurrente, entre otros casos, en las traducciones españolas de los títulos del drama de Friedrich Dürrenmatt *La visita de la vieja dama* (1955), y de la película de René Allio *La vieja dama indigna* (1965). Riaza volverá años después sobre esta imagen en *Retrato de dama con perrito* (ed. 1976), que explicitaba más el carácter del personaje en el título original de *Retrato de la dama pudriéndose*.

p. 48.- «EL GENIO DEL IDIOMA» fue una acuñación del pensamiento lingüístico y la ideología postrománticas, entre el idealismo y el nacionalismo, usado para justificar los fenómenos de la lengua por un presunto espíritu de la nación identificada con su pueblo; como en tantos otros casos, este tipo de formulaciones (según denuncia implícitamente el pasaje riacesco) acaban siendo patrimonializadas por los grupos dominantes (por clase y por sexo) tras jugar con el naturalismo implícito en su acuñación.

p. 52.- «¿QUE NO TE ESTÁ APUNTANDO CON UN RIFLE DESDE EL ALMACÉN DEL OTRO LADO DE LA CALLE? ¿QUE NO TE HA PUESTO UNA BOMBA DEBAJO DE LA CAMA…?» concentra dos de la imágenes más vivas y potentes a finales de los 60 en relación a las amenazas del poder. La primera se individualiza en el asesinato del presidente norteamericano John F. Kennedy en Dallas (1963) por un tirador al que la investigación oficial situó en un viejo almacén de libros situado frente a la avenida por la que discurría el coche presidencial descubierto. La segunda incorpora una dimensión más amplia con la mención de uno de los procedimientos

más habituales de un terrorismo genérico que adquiriría una gran dimensión internacional en los años siguientes (con la alemana Baader Meinhof o Fracción del Ejército Rojo, que operó desde 1970; las Brigate Rosse italianas, fundadas en 1970; o el Symbionese Liberation Army norteamericano, actuante desde 1973). Cuando Riaza escribía su texto la referencia europea más presente sería el IRA (Irish Republican Army), con una trayectoria dilatada antes de su escisión en el Provisional IRA en 1969. Y todo ello serviría de telón de fondo y veladura antirrepresiva para situarlo en un contexto nacional al aludir indirectamente a ETA, que había iniciado su resistencia armada y violenta en 1961, aunque su primer asesinato se registró en junio de 1968.

p. 53.- «ES TIEMPO DE MORIR» hizo fortuna más adelante en la cultura *pop* (desde la serie de James Bond a la música juvenil), pero en Riaza puede resonar a través de su uso en *Anna Karénina* (1878) de Leon Tolstoi. Es el motivo que se convertirá en constante en todas las ceremonias del poder para perpetuarse que Riaza reitera en sus obras posteriores y que tienen en común el fingimiento de la entrega a la muerte, siguiendo el modelo establecido por Eugene Ionesco en *Le Roi se meurt* (1962).

p. 53.- «UNA MUERTE QUE OS SEA PROPIA» evoca el breve poema de Rainer Maria Rilke («Señor, da a cada cual la muerte que le es propia. / El morir que de aquella vida nace / en la que tuvo amor, sentido y pena») incluido en el «Libro de la Pobreza y de la Muerte» (1903), tercero y último de *El libro de las horas* (1905). La imagen ya estaba apuntada en la *Antígona* de Sófocles, donde la hija de Edipo encarna la multiplicidad de conflictos analizada por Steiner (véase referencia en la presentación), y en concreto el del hombre frente a la muerte. Riaza retomaría el argumento en *Antígona…¡cerda!*, que clausura su ciclo de teatro sobre el poder (*Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo*, pról. Domingo Miras, Madrid, La Avispa, 1983).

p. 53.- «CORDERO DEGOLLADO» es expresión popular para fijar una imagen de indefensión lastimera, y en este pasaje prefigura la del chivo expiatorio que, tras la referencia previa (p. 19), Rei asumirá en su papel teatralizado y ceremonial de Luis XVI.

p. 54.- «EL HIJO PRÓDIGO HA REGRESADO» juega con el imaginario surgido de la parábola evangélica (*Lucas*, 15,11-32) y su doble movimiento entre el pecado contra el padre (el derroche de la herencia) y el perdón con la vuelta a casa.

Bartolomé Esteban Murillo, *El retorno del hijo pródigo* (1667-1670)
National Gallery of Art, Washington D. C.
(imagen de dominio público, disponible en la red)

p. 55.- «SANS-CULOTTES DE 1793» es la caracterización dada a los muñecos para la representación de su papel en la representación revolucionaria. La «sans-culotterie» se vincula al jacobinismo, como el sector más exaltado y radical de la burguesía participante en los episodios que siguieron a 1789; liderados por Robespierre, los jacobinos se impusieron sobre otras facciones revolucionarias apoyados en la fuerza de los *sans-culottes*, denominación procedente de su indumentaria «particular, donde sobresalía el pantalón, en oposición al calzón aristocrático (*culotte*). Otro rasgo distintivo era el gorro rojo y la escarapela, claros símbolos de su republicanismo y patriotismo». Por extensión, «ser un sans culotte era sinónimo de ser un patriota y republicano militante[9]. El año 1793, al que se

[9] Facundo Lafit, «La relación entre el movimiento *sans culottes* y el jacobinismo. Acuerdos y contradicciones», *Derecho y Ciencias Sociales*, 2 (2010), pp. 202-214; disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/15237.

refiere Riaza, será recordado por los motines, la expulsión de los girondinos y, sobre todo, la ejecución de Luis XVI en la guillotina. La figura incluida en el *collage* usado para nuestra portada es una representación de las trazas características de este tipo decisivo en el devenir de la Revolución Francesa.

p. 57.- «LAS TULLERÍAS», antes de ser demolido en 1883 tras el incendio durante las revueltas de la Comuna en 1871, fue un palacio real que formaba conjunto con el del Louvre. Fue asaltado en 1792 en uno de los momentos culminantes de la Revolución, que conduciría al arresto de Luis XVI en el Temple en el mes de septiembre. En la p. 71 se fecha el episodio del asalto: «diez de agosto, día de San Esteban, de 1792»; el día de los hechos es correcto, pero la onomástica de san Esteban no es el 10 de agosto, sino el 26 de diciembre.

p. 57.- «TRIANON», más conocido como «Grand Trianon» o «Trianon de Marbre», es un *chateau* o palacio residencial mandado edificar en Versalles por Luis XIV en 1670, tras eliminar la villa del mismo nombre. El palacio está rodeado de jardines y estanques y sirvió de alojamiento temporal a los reyes de Francia y a sus invitados de mayor rango.

p. 57.- «NUESTRO BUEN CLÉRY» alude con retórica cortesana a Jean-Baptiste Cléry, ayuda de cámara de Luis XVI. Fue nombrado su *valet* cuando el monarca fue encarcelado en la Torre del Temple, hasta enero de 1793. Fue destinatario de distintas mandas en el testamento del rey.

p. 58.- «EL CAPETO» o «LUIS CAPETO» (p. 59) fue la forma usada para identificar a Luis XVI cuando iba camino de la horca, es decir, cuando pasó de ser un monarca a un ciudadano de a pie[10].

Por su parte, «MADAME VETO» es como se denominaba despectivamente a María Antonieta, la esposa de Luis XVI. Se la llamaba así porque la gente creía que su esposo usaría este poder, el veto, para recuperar su posición como único gobernante de Francia.

Además, a María Antonieta se la denominaba también como «LA GARCE AUTRICHIENNE», la puta o la perra austriaca, por su fama de coqueta y libertina.

p. 57.- «TE CARGASTE, EXACTAMENTE, SEGÚN TU PROPIA CUENTA, MIL DOSCIENTOS SETENTA Y CUATRO CIERVOS Y CIENTO OCHENTA Y NUEVE MIL DOSCIENTAS CINCUENTA Y CUATRO PIEZAS MENORES» sería una referencia al dictador Franco perfectamente inteligible en un momento en que el No-Do y la propaganda de la prensa oficial exaltaban sus aficiones cinegéticas y lo mostraban rodeado de una amplia cantidad de trofeos de caza.

p. 58.- «MI BANCO DE CERRAJERO» alude a lo que constituyó una notoria afición real del monarca francés, de la que dejó varias realizaciones construidas con sus manos.

p. 58.- «EL CIUDADANO ANTOINE LOUIS LEON FLORELLE DE SAINT JUST» o Louis Antoine Léon de Saint-Just (1767-1794) fue un *montagnard*, miembro del grupo político llamado de

[10] Miguel del Rey Vicente, «La ejecución de un rey. De Luis XVI a ciudadano Luis Capeto», *Clío*, 231 (2021), pp. 26-33.

la Montaña, surgido del seno del jacobinismo y dominante en el período que sigue al destronamiento de Luis XVI. Conocido como *El arcángel de la Revolución* o *El arcángel del Terror*, fue un adversario feroz de los girondinos. El parlamento de su muñeco mezcla referencias a distintos regicidios, convertidos en representación de un tiranicidio legitimado en algunos discursos: la conspiración contra Julio César por su caudillismo, con protagonismo de su ahijado Marco Bruto; la rebelión de Oliver Cromwell contra los abusos de Charles I de Inglaterra; y el fusilamiento del zar Nicolás II en Ekaterinburgo en los primeros días de la revolución soviética.

Esta figura inicia un desfile de personajes de la Revolución Francesa, que incluye los nombres más conocidos junto con referencias a personajes muy secundarios o generalmente innominados, como el ayuda de cámara del rey o su verdugo. Justamente de estos dos, junto con alguno más (Fremaver, Lombard, el ciudadano du Chastel), no hemos podido localizar una fuente libresca directa. Todas las demás aparecen distribuidas en los tres tomos de *La Revolución Francesa* de Albert Matthiez, cuya traducción española (Barcelona, Labor) estaba disponible desde 1935. Posiblemente Riaza combinara la lectura de esta obra con consultas complementarias a otras fuentes.

p. 59.- «UN TAL LANJUINAIS» es el liberal francés Jean-Denis Lanjuinais, el «estúpido respetaleyes» en *Los muñecos*. Propuso «una cámara de edad, elegida por los ciudadanos, sin intervención regia ni presencia de miembros de la familia real (…) como alternativa a la Constitución gaditana»[11]. En su obra *Vues politiques sur les changements à faire à la Constitution de l'Espagne, ain de la consolider, spécialement dans le royaume de Deux-Siciles*, publicada en París en enero de 1821, Lanjuinais «apostaba por […] la reformulación del principio de la soberanía nacional, el fortalecimiento del poder del rey frente al de las Cortes y la introducción de una segunda Cámara»[12].

p. 59.- «LA CONVENCIÓN» o Convención Nacional fue el órgano de la Revolución que sustituyó a la Asamblea Legislativa; dominada por los moderados girondinos desde septiembre de 1792 a junio de 1793, por la presión de los exaltados jacobinos proclamó la República y ordenó la ejecución de Luis XVI.

p. 60.- «LOS NIÑOS VIETNAMITAS ACHICHARRADOS CON NAPALM, FÓSFORO BLANCO Y GASOLINA» constituyeron una de las imágenes más icónicas e impactantes de las que produjo la invasión norteamericana de Vietnam. Su difusión se convirtió en elemento de rechazo al conflicto bélico y a los métodos indiscriminados del ejército estadounidense. Una de sus armas más mortíferas fue el napalm, cuyas quemaduras podían alcanzar el hueso, sin que pueda apagarse con el agua. El fósforo blanco fue una adición desarrollada durante el conflicto en el sudeste asiático para hacer aún más mortífero el compuesto original.

---

[11] Ignacio Fernández Sarasola, «El diseño de un parlamento alternativo durante el Trienio Constitucional», *Revista de las Cortes Generales*, 108 (2020, pp. 41-69; disponible en https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/59527.

[12] Gonzalo Butrón Prida, «La recepción de la Constitución española de 1812 en la Italia preunitaria: Cádiz como bandera», Historia y sociedad, 23 (2012), p. 19; disponible en https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:WEG7P0cGfOoJ:scholar.google.com/+jean-denis+Lanjuinais&hl=es&lr=lang_es&as_sdt=0,5.

Las fotografías de Nick Ut proceden de la web y pueden estar sujetas a derechos de propiedad.

Los sucesos de las imágenes tuvieron lugar en 1972. Las fotografías de Nick Ut recogen distintos momentos de la desesperada huida de una niña de 9 años, Kim Phuc, con su cuerpo quemado, tras serlo sus ropas, por el napalm arrojado por la aviación de Vietnam del Sur. Con una potencia simbólica similar a la alcanzada por el *Guernica* de Picasso, culminan en su horror la serie de imágenes y noticias que llegaban de la guerra.

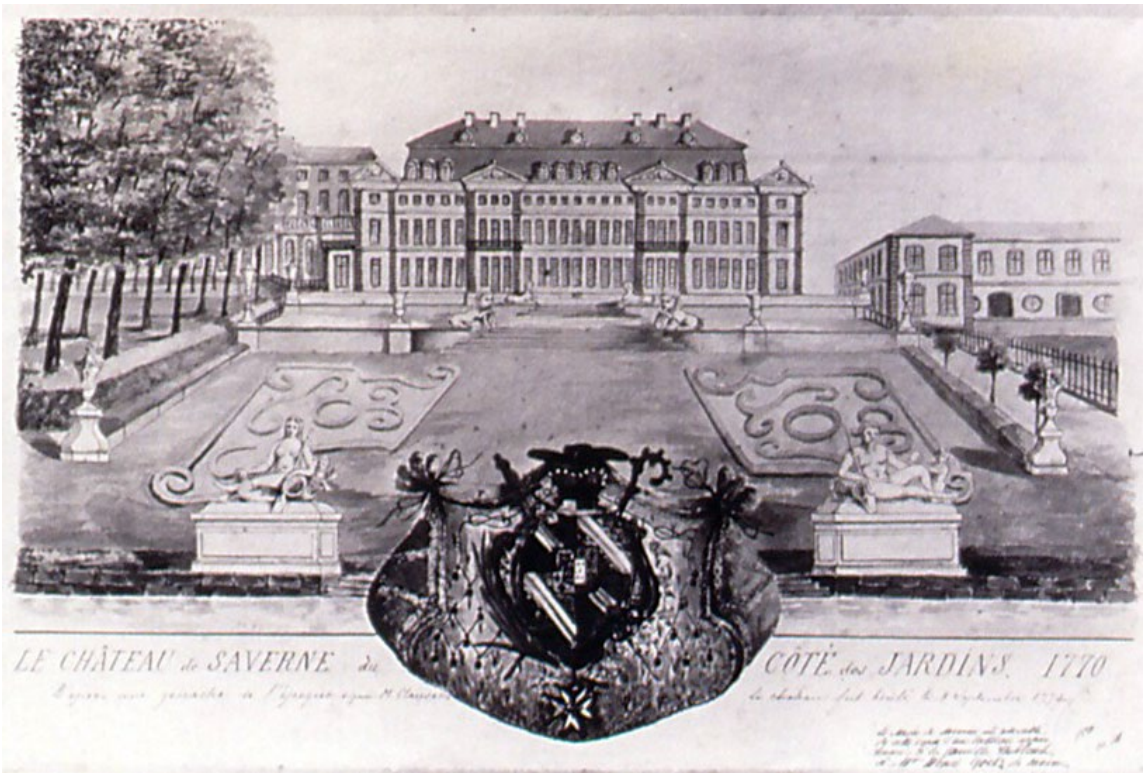
p. 61.- «EL HERMANO DREYFUS, GASEADO EN BUCHENWALD», en otro juego de anacronismo riacesco, conjuga la referencia al «escándalo Dreyfus» con una de las imágenes de la barbarie nazi. El primero lo motivó la condena del capitán Alfred Dreyfus en 1894, acusado de espionaje por un tribunal abiertamente antisemita; el suceso cobró mayor relevancia al aparecer el artículo «J'accuse…!» de Émile Zola en 1898[13], denunciando el caso. Por su parte, el de Buchenwald, cerca de Weimar, fue uno de los campos de concentración nazis más grandes en territorio alemán, que comenzó sus reclusiones y torturas sobre todo con acusados de vinculación con el comunismo; las estimaciones sobre la mortalidad durante su funcionamiento (1937-1945) la sitúan en torno a 56.000 muertos, incluyendo unos 11.000 judíos.

p. 62.- «EL POETA DESNOS, MUERTO A TIROS» repite el juego anterior. Robert Desnos (1900-1945) fue un poeta surrealista francés miembro de la resistencia contra los nazis. Él sí fue prisionero, entre otros, del campo de concentración de Buchenwald, tras ser detenido por la Gestapo en febrero de 1944. Sin embargo, no murió por disparos, sino a causa del tifus contraído durante su reclusión; se encontraba en el campo checoslovaco de Theresienstadt y falleció semanas antes de que fuera liberado por el ejército soviético.

p. 62.- «EL CARDENAL DE ROHAN» es Louis-René-Édouard de Rohan (1734-1803), príncipe y cardenal de Rohan. La vinculación de su familia al obispado de Estrasburgo, al que fue destinado, convertía a sus miembros en príncipes del sacro Imperio Romano Germánico. Dejó su sede episcopal para disfrutar de la vida frívola en Viena, donde destacó por su lujo y conducta disoluta. Esta fama le valió la antipatía de la reina María Antonieta, que intentó vencer con regalos como el que le llevó a ser arrestado por estafa, perpetrada en la compra de un collar de diamantes (citado en p. 66) de dos millones de libras, que la reina deseaba y que el eclesiástico adquirió con engaños, movido por un oscuro enredo cortesano.

p. 62.- «UN CASTILLO, EN SAVERNE». La ciudad, en Alsacia, era la residencia de los obispos de Estrasburgo, que levantaron allí un gran palacio. Tras el incendio de 1779, el entonces propietario, el cardenal Rohan, antes citado, decidió reconstruirlo haciendo un palacio más suntuoso que el anterior.

[13] Véase Émile Zola, *Yo acuso o la verdad avanza (El caso Dreyfus)*, Barcelona, El viejo topo, 1998.



Grabado del Chateau des Rohan en 1790
(imagen disponible en la red, libre de derechos)

Chateau des Rohan à Saverne
(imagen disponible en la red, libre de derechos)

p. 63.- «CURAN LAS ESCRÓFULAS / Y EL BAILE DE SAN VITO» es la versión degradada de la leyenda sobre los reyes de Francia, a quienes se atribuía el poder de curar los lamparones, enfermedad que consiste en una tumefacción de los ganglios linfáticos, generalmente en el cuello.

p. 66.- «EL BUEN CALONNE, UN AUTÉNTICO TECNÓCRATA,» fue Charles Alexandre de Calonne (1734-1802), ministro de finanzas de Luis XVI; propuso en 1787 en la Asamblea de Notables la creación de un impuesto a las propiedades rústicas e inmuebles que, con carácter progresivo, afectaba también a la nobleza y el clero. Participó con ello en los intentos de reconducir el rumbo de la monarquía para conjurar las amenazas que se cernían sobre ella. Su caracterización como «tecnócrata» pone en conexión los hechos de Francia en el siglo XVIII con la actualidad española, cuando en un régimen del que se intuía o se deseaba el final se usó este nombre para designar a los ministros que desde 1957 se fueron incorporando a los gobiernos de Franco desde procedencias distintas a los grupos protagonistas del golpe de estado[14]; se trataba de personas con una buenas formación académica en campos técnicos, aparentemente alejados de la ideología franquista, pero vinculados en su mayoría al Opus Dei. Crearon los sucesivos Planes de Desarrollo y, frente al modelo autárquico anterior, impusieron los principios del desarrollismo, que impulsó el despegue económico español en la década de los sesenta. Su continua referencia en la prensa mediante esta denominación haría muy transparente la elección léxica de Riaza.

p. 66.- «CHE, EL GUERRILLERO, ACRIBILLADO POR VEINTITANTOS BALAZOS» compuso otra de las imágenes icónicas de los enfrentamientos ideológicos, a partir de que la fotografía de su cadáver se difundió en 1967. La muerte del guerrillero revolucionario Ernesto «Che» Guevara añadió carácter martirial a su imagen heroica e impulsó la lucha tras su desaparición; también visibilizó la estrecha alianza de los Estados Unidos con las fuerzas contrarrevolucionarias y los regímenes dictatoriales en América Latina[15].

Fotografía del cadáver del Che Guevara. Tomada de Telam Digital

[14] Véase al respecto, por ejemplo, Antonio Cañellas Mas, «La tecnocracia franquista. El sentido económico del desarrollo económico», *Studia historica. Historia contemporánea*, 24 (2006), pp. 257-288.

[15] Puede consultarse la valoración de Pablo R. Cristiffanini, «Che Guevara: las significaciones de un icono global», *Sociedad y discurso*, 26 (2014), pp. 16-37.

p. 66.- «EN VEZ DE ACUDIR AL SALÓN DE MADAME ROLAND, ESTUVE LEYENDO LA ENCICLOPEDIA». Marie-Jeanne Roland de la Platiere (Philippon de soltera), Madame Roland, fue miembro del grupo girondino, junto con su marido, Jean-Marie Roland, que fue ministro de Luis XVI en 1792, tras haber abandonado su pasado jacobino. Convirtió su salón en la rue Guénégaud[16] en lugar de reunión de los dirigentes del movimiento popular, entre ellos Robespierre. Más tarde denunció los abusos de la Revolución. Fue ejecutada en la guillotina por los jacobinos durante el Terror, en 1793. La *Enciclopedia* es, obviamente, la impulsada por Voltaire, D´Alambert y Diderot, entre otros, y situada en el subsuelo ideológico de los movimientos revolucionarios.

p. 67.- «MONSIEUR DE NECKER» fue un banquero ginebrino que llegó a ser ministro de finanzas de Luis XVI, con gran relieve. Jacques Necker (1732-1804) destacó, entre otros hechos, por hacer público durante su ministerio (1777-1781) el presupuesto del país. En 1788 volvió a ser requerido en el gobierno para responder a la crisis fiscal derivada de la deuda pública, y su destitución en julio de 1789 fue uno de los detonantes de los sucesos de tres días después, con el asalto a la Bastilla.

p. 67.- «ENOLA GAY» fue el nombre que Paul Tibbets dio a su avión en honor a su madre; la aeronave se hizo célebre por haber lanzado la primera bomba atómica sobre una población civil, la ciudad japonesa de Hiroshima, al final de la II Guerra Mundial (1945).

p. 68.- «WESTMORELAND» es el apellido de William Childs Westmoreland (1914-2005), general del Ejército estadounidense, comandante en jefe de las operaciones militares contra el Viet Cong en la guerra de Vietnam entre 1964 y 1968.

p. 69.- «LINDON LOAN» es un nombre artificial, compuesto por el nombre de Lyndon B. Johnson y Nguyen Ngoc Loan. El primero fue presidente de Estados Unidos de 1963 a 1969, tras ser vicepresidente de John F. Kennedy y sucederle tras su asesinato; fue responsable del incremento de la presencia militar norteamericana en Vietnam. El segundo fue un general vietnamita, jefe de la Policía Nacional, tristemente célebre por ejecutar a sangre fría (p. 68) al guerrillero del Viet Cong Nguyen Van Lem (también conocido como Bay Lop) en una calle de Saigón, el 1 de febrero de 1968. La fotografía del cruel acto se convirtió, junto con la de la niña destrozada por el napalm, en una de las más icónicas de la guerra y una de las banderas de la oposición pacifista. Riaza se refiere unos versos más abajo al general como «Nguyen Ngo» por un error en el apellido.

[16] Su versión queda recogida en Madame Roland, *Memorias privadas*, ed. Ángeles Caso, Madrid, Siruela, 2008.

Fotografía de Eddie Adams publicada por numerosos periódicos en 1968
Disponible en la red en páginas libres de derechos

p. 69.- «DOÑA CARMEN BORGIA» es un nuevo nombre compuesto, en este caso por el apelativo habitual de la esposa de Franco, Carmen Polo, y el apellido de una notoria familia del período renacentista, incluyendo un papa entre sus miembros, famosa por sus crímenes.

p. 69.- «NHU» es una referencia a la conocida como «Madame Nhu». Con este nombre se conocía a Tran Le Xuan, casada con Ngo Dinh Nhu, hermano del gobernante de Vietnam de 1955 a 1963. Al estar este soltero, ejerció como primera dama oficiosa del país, y fue considerada como la Lucrecia Borgia de Asia por su crueldad en el ejercicio del poder.

p. 69.- «LEÓNIDAS, CHIANG KAI, MOISÉS» conforman una serie de militares y guerreros enfrentados sangrientamente a un poder superior: el primero, a la expansión persa, con el famoso episodio de la batalla de las Termópilas; el segundo, a la China comunista desde la República de Taiwan; el tercero, al imperio egipcio, sacando de su esclavitud a los judíos.

«MARCOS» es Ferdinand Enmanuel Marcos; y «FULGENCIO», Batista, el dictador cubano derrocado por la revolución liderada por Fidel Castro en 1959.

p. 69.- «MUEREN, PERO NO SE RINDEN» reproduce la frase que se hizo célebre desde la batalla de Igueriben en 1921 que precedió al desastre de Annual, en la expansión colonialista de España en el norte de África. Se le atribuye en la fórmula «Los de Igueriben mueren, pero no se rinden» al comandante Julio Benítez, condecorado como héroe por este episodio de defensa de la plaza frente a la ofensiva de Abd El-Kim y sus rifeños.

p. 71.- «CHARLIE» es Charlie Parker (1920-1955), famoso saxofonista de *jazz* norteamericano considerado uno de los creadores del estilo *bebop*. Julio Cortázar lo hizo protagonista de su relato «El perseguidor» (1959), bajo el nombre de Jhonny Carter.

BESSIE SMITH (1894-1937) fue una cantante de *jazz*, conocida como la «Emperatriz del *blues*».

p. 71.- «EL SEÑOR DE SÉZE», Raymond Romain, conde de Sèze (1750-1828), fue uno de los abogados defensores de Luis XVI ante la Convención, junto con François Tronchet y Malesherbes[17].

p. 72.- «CIUDADANO JEAN BAPTISTE MAILHE, DE LA ALTA GARONA», diputado en la Convención por esa circunscripción, se situaba en el entorno de los girondinos. En 1793 dirigió el comité para decidir si el rey Luis XVI podía ser juzgado, pese a la inviolabilidad establecida por la constitución. Su informe determinó que la misma era un regalo del pueblo, por lo que podía ser revocada por él. En el juicio propuso la pena capital, pero también su demora por interés de la república, en lo que fue apoyado por veintiséis diputados, aunque otros lo estimaron una conspiración para salvar al monarca, . Esta «enmienda de Mailhe» fue considerada por algunos de sus contemporáneos como una conspiración para salvar la vida del rey, especulándose con un soborno del ministro español Ocariz. En la votación final, veintitrés diputados votaron por la muerte invocando la condición de la enmienda Mailhe.

p. 72.- «CIUDADANO VERGNIAUD, DE LA CIRCUNSCRIPCIÓN DE LA GIRONDA» es la presentación del abogado girondino Pierre Victurnien Vergniaud (1753-1793). Destacó como orador y fue presidente de la Asamblea Legislativa y de la Convención Nacional. Dictó la suspensión del rey y publicó el veredicto de su condena a muerte. Él también sería ejecutado en la guillotina. Fue el autor de la frase «La Revolución es como Saturno, devora a sus propios hijos», atribuida a Robespierre.

p. 73.- «CIUDADANO FELIPE IGUALDAD; CON ANTERIORIDAD, FELIPE, DUQUE DE ORLEANS, DIPUTADO POR PARÍS» recoge la doble faceta de Luis Felipe II de Orleans, miembro de una rama de la casa de Borbón y partidario de la Revolución. En su decurso, antes de ser guillotinado en 1793, fu conocido como «Philippe Égalité». Matthiez (ob. cit., II, 156) presenta a Felipe Igualdad como representante del pueblo en el proceso contra el rey.

p. 73.- «CIUDADANO BIROTTEAU, DE LOS PIRINEOS ORIENTALES»: el abogado Jean Bonaventure Blaise Hilarion Birotteau (1758-1793) fue elegido por la fracción girondina y sostuvo duras pugnas parlamentarias con los jacobinos y el grupo de la Montaña, hasta ser guillotinado.

p. 74.- «CIUDADANO JOSÉ FOUCHÉ, DEL RÓDANO Y LOIRA» fue caracterizado como «Genio tenebroso» en la biografía que le dedicó Stefan Zweig en 1929. Joseph Fouché (1759-1820) se adscribió inicialmente en la Asamblea Nacional al grupo girondino, para aliarse en el ocaso de su primacía con Robespierre, radicalizándose en el ala jacobina, hasta convertirse en miembro del Comité de Salvación Pública y votar la ejecución del rey. Fue uno de los agentes más temidos del Terror. Tras ser apartado por el Directorio, retorna a la escena

[17] Su desempeño queda registrado por David P. Jordan, *The King's Trial (Louis XVI vs. The French Revolution)*, University of California, 1979.

política en 1799 como ministro de la policía, cargo en que destacó por su capacidad organizativa y eficacia represiva.

p. 74.- «CIUDADANO DUCHASTEL, DEL LOIRA INFERIOR» es Louis Claude du Chastel (1772-1850), conocido como «Duchastel de la Marinière». Participó en las guerras de la Revolución (en 1793 contra la Vendée) antes de hacerlo en las del Imperio napoleónico.

p. 75.- «CIUDADANO MAXIMILIANO ROBESPIERRE, PRIMER ELEGIDO DE PARÍS»: el abogado Maximilien François Marie Isidore de Robespierre (1758-1794) destacó entre los jacobinos por su oratoria y la radicalidad que le valió el sobrenombre de «el Incorruptible». Formó parte del Comité de Salvación Pública, que gobernó Francia durante el Terror. Sus posiciones sobre la abolición de la pena de muerte y el sufragio universal se convirtieron en la bandera de los demócratas, pero la imposición del Terror costó casi 40.000 muertos, generándose un odio que, tras la ejecución de Danton, movió la reacción termidoriana, la cual daría paso al Directorio y a él le conduciría a la guillotina.

p. 75.- «CIUDADANO CAMILO DESMOULINS» es el abogado y periodista Lucie-Simplice-Camille-Benoist Desmoulins (1760-1794), que animó la revolución con sus escritos, antes de formar parte del Club des Cordeliers. Al oponerse al Terror se ganó la enemistad de Robespierre, a cuyas posiciones antes estuvo cercano, llegando a estar vinculado al grupo de la Montaña, con el que votó la muerte de Luis XVI. Más tarde funda el periódico *Le vieux cordelier* y se acerca a la política de Danton, con los Indulgentes. Fue guillotinado en 1794.

p. 75.- «CIUDADANO FOUQUIER TINVILLE, ACUSADOR PÚBLICO DEL TRIBUNAL REVOLUCIONARIO BAJO EL TERROR»: Antoine Quentin Fouquier de Tinville (1746-1795) era primo de Desmoulins, quien le proporcionó un puesto en el ministerio de Justicia, convirtiéndose después en el alma de la acusación en los tribunales revolucionarios. Fue responsable de la condena y ejecución de Danton y sus partidarios, de la de Charlotte Corday, la joven de buena familia que había acuchillado a Jean-Paul Marat, y de la de María Antonieta.

p. 75.- «CIUDADANO MORRISON, DE SENA Y MARNE» es un personaje bastante oscuro de la Revolución Francesa. La única información localizada procede de Matthiez (ob. cit., II, 149), quien lo menciona al paso como un orador parlamentario de segundo orden.

p. 76.- «LOMBARD» puede ser una referencia a Vincent Lombard de Langres (1765-1830), editor y escritor cuya relevancia pública le llegó tras la Revolución, ocupando algunos cargos en la administración. Fue autor de tratados y ensayos como *Histoire de la révolution de France* o *Des jacobins depuis 1789 jusqu'à ce jour, ou état de le l'Europe en janvier 1822*.

Menos fortuna ha habido para la localización de FREMAVER, pues no se ha alcanzado resultado alguno.

p. 77.- «VEINTIUNO DE ENERO, DÍA DE SANTA INÉS» es, en el final de los juegos con el tiempo, una referencia correcta en el santoral.

p. 78.- «MI BUEN SANSON»: la lista de referencias a figuras del proceso histórico se cierra con la misma fórmula con que se abrió, para trasladar a la teatralización del juego una

presunta cortesía humana entre el monarca y sus súbditos. En este caso se trata del verdugo Charles-Henri Sanson (1739-1806), que alcanzó una altura de leyenda dentro de una familia dedicada por cuatro generaciones a esta actividad. Su ocupación durante los episodios revolucionarias le llevó a ejecutar a casi tres millares de personas, incluyendo al propio rey.

IV

Anexos

ANEXO 1

AUTOCRÍTICA DE *LOS MUÑECOS*

Nombre: Luis Riaza Garnacho
Nacido en Madrid en 1925.
Casado; cuatro hijos.

CURRICULUM VITAE

- Estudios hasta el final de la Guerra de Liberación
- Oposiciones a un puesto de trabajo estatal
- Premio *Guipúzcoa* de «Poesía» 1966
- Finalista del Premio Guipúzcoa de «Teatro» de 1967 por su obra *Los Círculos*. (Esta obra es propuesta para ser representada en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Circunstancias posteriores impiden la programación prevista)
- Inédito

Si establecemos una divisoria conceptual entre viejo y nuevo teatro, valiéndonos para fijarla del momento en que la adecuación realidad-lenguaje deja de constituir una certidumbre, tendremos, forzosamente, que recabar para *Los Muñecos* la segunda adjetivación.

En efecto, los elementos actuantes en ella han dejado de trasponer al espacio escénico una historia *real*, una historia que pudiera ser *cierta* fuera de las tres paredes de más allá del telón. O, si se prefiere, diremos que la «realidad» de la escena no pretende ser una realidad *realista* y que los personajes y los espectadores no se ven forzados a comulgar con una realidad «patrón», fijada de una vez y para siempre con anterioridad a la representación. Ahora se ha procurado que desaparezcan las referencias a toda «credibilidad» de la pieza, y por eso (es un ejemplo) el público debe admitir el hecho teatral de que la protagonista, «un pellejo negro», aparezca aquí con toda la resplandeciente perfección de una actriz de la raza nacarada. Y también que los hombres del 93 hablen de la matanza de Ekaterimburgo o se refieran al Charlie Parker que echaría todavía su tiempo en decidirse a nacer.

Pero no solo se ha intentado hacer desaparecer las premisas de una cierta «verdad». También se han esfumado casi por completo los restos de una historia, de una anécdota. A la vista de modelos habituales, cualquier crítico acusaría a la presente obra de falta de desarrollo, de tensión, de clímax y de otras catárticas aristoteleces por el estilo, hechas, más que para purgar, para sumergir al espectador en el «suspense» incantatorio de la intriga. Distrayéndolo de lo esencial.

Salta a la más tradicional observación que la obra que proponemos se compone en realidad del encaje a machamartillo de dos semiobras: una que no termina *como debiera* y otra que se nos da de sopetón, que se nos arroja sin una lógica que preavise su necesidad, en

una palabra, que no comienza, tampoco, *como debiera*. En la primera alguien juega a matar, más o menos mágicamente, a alguien que, tal vez sí, tal vez no, sea su padre. ¿Rebelión contra el padre? En la segunda se asiste, casi por arte de birlibirloque, al proceso, suplicio y glorificación de un chivo emisario.

> (preguntémonos, de paso: si el actor es un vicario del rey, el muñeco un vicario del actor, ¿quién muere, en realidad, Rey, Actor o Muñeco? Respuesta ─tranquilícese el inquieto espectador─: *en realidad* no muere nadie)

¿Cabe aunque solo sea una sombra de realidad anecdótica entre estas dos mitades tan dispares? Porque, además, resulta que el proceso al que asistimos en la segunda parte no es del asesino intencional de la primera, sino, en todo caso, el de la presunta víctima.

Pero, si existen estos rechazos del psicologismo, del realismo y de la intriga que Sartre ha considerado como específicos de todo el teatro contemporáneo, no creemos se pueda asegurar que falta también una construcción, una estructura, a través de la cual el espectador es invitado a recrear de una manera lúcida (incluso, en cierto modo *representativo*, activa) la intención temática de la obra. Lo esencial, de lo que, como antes se decía, es preciso no distraer al público.

¿Cuál es ese tema? Aun a riesgo de convertir esta autocrítica en una especie de «estoesungallo», diremos que se ha tratado de mostrar, precisamente, los mecanismos de diversión a los que los sectores amenazados por la circunstancia teatral acuden en busca de eludir, de convertir en inocua, cualquier actuación peligrosa. Mecanismos que consisten, ni más ni menos, en derivar, en diversionar tal actuación hacia términos literarios. Convertir, como si dijéramos, el puñal en la palabra *p-u-ñ-a-l*; es decir, en la alienación de una p, una u, una eñe, una a y una ele. Hiera que, por mucho que se la quiera afilar, ni pincha ni corta.

Por todo ello, el grupo de personajes que se sienten atacados en su situación, una vez despiertos y advertidos del peligro que corren, se apresuran a convertir su ineludible enfrentamiento con los personajes «virulentos» en relaciones literarias. Y todo ello a través de los Muñecos que, está claro, no son sino lo que queda de un personaje vivo después de haber sido pasado por el lenguaje, esto es: convenientemente enjuagado y desemponzoñado por el derivativo literario. REY se transforma así en un padre novelesco para convertir al hijo herético en el muñeco del hijo pródigo. Leidi se transmuta en Lady (Macbeth), y el Rey, en su propio muñeco-muerte, al final de la doble representación teatral. Se recurre a troche y moche al lenguaje usado como vacunación preventiva. Y, en última instancia, helos aquí haciendo teatro en el teatro, lenguaje en el lenguaje. Pues no se olvide que, en su sentido más amplio de puros significantes, teatro y lenguaje se identifican a través de los actores-signos en el uno y de las palabras-signos en el otro.

Por esa mostración de los mecanismos de diversión, esa denuncia del teatro desde el teatro, nos atrevemos a creer que nos encontramos en los ámbitos de una literatura que, a pesar de su antiliteraturismo (o, tal vez, a causa, precisamente, de él) se manifiesta en plena vigencia. Y podían extenderse tales criterios hasta círculos más amplios de los meramente literarios. En todo el arte crítico de esta época, si existe todavía un algo capaz de movilizar profundamente al artista hacia la ceración, ese algo consiste precisamente en la puesta en tela de juicio de tal creación.

En resumidas cuentas: un antiteatro. Y un hecho positivo esperamos. Puesto que solamente en él cabe ya una impostación creadora y, por tanto, la posibilidad de un teatro futuro.

Pero toda autocrítica no puede encerrar sino una coartada del autor hacia su otra mitad, el público. Y, dejándonos de justificaciones, remitamos a la buena manera del buen pasado, al buen destinatario-espectador la tarea de cerrar lo que nosotros hemos dejado abierto y en duda.

---

[*] El texto se publicó en unas páginas en formato de periódico dedicadas al Festival II Premio Nacional de Teatro de Sitges, o editadas para la ocasión (no ha sido posible localizar la procedencia del recorte de prensa conservado por el autor). En ellas se incluían datos y declaraciones similares de los demás autores seleccionados ese año de 1968. En el programa-catálogo del festival se incluía un breve resumen parafrástico de la autocrítica y una «Autobiografía», con una redacción más elaborada:

> Seré muy breve. Nací en Madrid, en 1925. Estoy casado y tengo cuatro hijos. Estudié hasta el término de nuestra contienda civil y después, interrumpidos los estudios, preparé unas oposiciones para desempeñar un empleo de carácter estatal. Literariamente mi biografía es harto corta: obtuve, en 1966, el Premio «Guipúzcoa» de poesía y, al año siguiente, con mi obra teatral *Los Círculos*, quedé finalista en la convocatoria de teatro del mismo concurso. Aunque no llegó a representarse, *Los Círculos* fue programada para ser representada por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Puede, así, considerárseme un escritor inédito.

Se conserva el mecanoscrito original de la autocrítica, con un texto que coincide en lo esencial, aunque no incluye las notas biográficas que quedan enmarcadas en el recuadro inicial. El único cambio es que la referencia a Sartre en el séptimo párrafo («Sartre ha considerado») aparece tachada en el original y sustituida por «han considerado».

Asimismo, conserva unas notas manuscritas:

- primer párrafo: «Teatro nuevo» (lateral subrayado). «Es decir, me adscribo y reclamo un teatro nuevo» (adición final)
- segundo párrafo: «Teatro no realista, no naturalista» (lateral, subrayado); en la parte final del párrafo: «En mi teatro es frecuente el anacronismo y la violencia de la historia»
- tercer párrafo: «…. a Brecht» (lateral).
- séptimo párrafo: «Invitación a la cocreatividad» (lateral)
- octavo párrafo: «Denuncia de la sustitución de la realidad, que es la gran amenaza contra el hombre contemporáneo y que el teatro (aunque, eso sí, en menor medida que otros medios de ….. como la televisión) también es cómplice» (lateral, continuado hasta el final del folio)

Atendiendo a los usos de escritura de Riaza, cabe sostener que se tratarían de notas posteriores a la publicación, quizá destinadas a alguna conferencia u otro tipo de intervención hablada.

ANEXO 2

LOS MUÑECOS EN EL PROGRAMA DEL FESTIVAL DE SITGES

15 de octubre
22,30 horas

TEATRO
CASINO PRADO

TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA

LOS MUÑECOS

de Luis Riaza Garnacho

REPARTO

LEIDI	María Jesús Sirvent
TI PRANS	Pedro Ruipérez
REINA	María Francisca Bernal
REY	José Antonio Aliaga
JEFE DE MUÑECOS	Juan Meseguer
LOS MUÑECOS	Conchita Avilés, Teresa A. Perea, Esmeraldo Cano, José María Estrada, Francisco Fdez. Navarrete y Javier López Vidal

LUMINOTECNIA	Moncho Serrano
COLABORACION PICTORICA	José María Párraga
REALIZACION DEL VESTUARIO	Loreto Martínez
SINCRONIZACION MUSICAL (Grabación realizada en los estudios de Radio Murcia)	Felipe Nicolás
ASESORACION MUSICAL	Juan Guirao
REGIDOR	José A. Aliaga
AYUDANTES DE DIRECCION	Manuel M. Ripoll y Juan Meseguer

Las canciones han sido especialmente compuestas para «Los muñecos» por Esmeraldo Cano Conesa

ESCENOGRAFIA Y DIRECCION — César Oliva

PALABRAS PARA «LOS MUÑECOS»

El autor, en una extensa autocrítica de «Los muñecos», dice que los elementos actuantes en dicha obra han dejado de trasponer al espacio escénico una historia **real,** una historia que pudiera ser **cierta** fuera de las paredes del escenario. Se ha intentado hacer desaparecer las premisas de una posible anécdota. La obra, por otra parte, se compone de dos semiobras: una que no termina **como debiera** y otra que no comienza **como debiera.** El autor insiste en que en «Los muñecos» trata de aproximarnos a los mecanismos de diversión a los que, los sectores amenazados por la circunstancia teatral, acuden para eludir, para convertir en inocua, cualquier actuación peligrosa. Mecanismos que consisten en derivar tal actuación hacia términos literarios. Algo así, también en el caso de «Los muñecos», como una denuncia del teatro desde el teatro, un teatro «antiteatral» como recuperación del teatro. La obra, de una compleja densidad de construcción y de sentido, tiene el carácter de una farsa épico-social.

AUTOBIOGRAFIA

Seré muy breve. Nací en Madrid, en 1925. Estoy casado y tengo cuatro hijos. Estudié hasta el término de nuestra contienda civil y después, interrumpidos los estudios, preparé unas oposiciones para desempeñar un empleo de carácter estatal. Literariamente mi biografía es harto corta: obtuve, en 1966, el Premio «Guipúzcoa» de poesía y, al año siguiente, con mi obra teatral «Los Círculos», quedé finalista en la convocatoria de teatro del mismo concurso. Aunque no llegó a representarse, «Los Círculos» fue programada para ser representada por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Puede, así, considerárseme un escritor inédito.

ANEXO 3

PROPUESTAS DE REESCRITURA DEL TEXTO DE
EL DESVÁN DE LOS MACHOS Y EL SÓTANO DE LAS HEMBRAS
ANTE LA CENSURA

Se reproduce la copia de la carta dirigida a Juan Antonio Quintana, director del grupo «Corral de Comedias», de Valladolid (https://cdaem.mcu.es/teatro-independiente/grupos/corral-de-comedias.php), con el que el autor mantendría la relación después de este primer contacto. El contexto es el del cuarto intento de obtener la aprobación de la obra por parte de la censura.

Como documenta Berta Muñoz Cáliz (ob. cit.), el primer intento se realizó en julio de 1973 con motivo de la elección de la obra para el VII Festival de Sitges celebrado ese año; solo se autorizó para esa ocasión. En diciembre de ese mismo año solicita autorización para su representación para toda España la compañía sevillana «Teatro Ensayo Círculo Hispalense», que ya la había puesto en escena en Jerez de la Frontera; le fue denegada la solicitud. Mejor suerte corrió en junio de 1974 «Ensayo Uno en Venta», la compañía que consiguió permiso para una gira comercial por provincias, con calificación para mayores de 18 años, ocho cortes y la decisión final pendiente del visado del ensayo general.

Es en ese punto donde «Corral de Comedias» presenta a principios de 1975 un nuevo libreto (se conservan dos en el archivo de la censura), para el que los censores dispusieron una serie de cortes, que corresponden en una proporción notable con los apuntados en la columna de la izquierda (o de «Texto antiguo») del documento de Riaza. Sus propuestas («Texto nuevo») para sustituir los fragmentos prohibidos debieron de ser las que constan como presentadas por la compañía vallisoletana. Quizá debido a las mismas, el texto renovado obtiene la aprobación con idénticas condiciones que las dadas al grupo anterior. Dos años después de este dictamen y de la muerte del dictador, se le libera del visado del ensayo general, tras comprobar que se mantienen los cortes, y solo para mayores de 18 años. Las ediciones de la obra[18] fijan un texto con distintas soluciones para los pasajes afectados, incluyendo el mantenimiento de la opción inicial (como en los pasajes tomados de Juan de la Cruz), la sustitución por la variante aportada en la carta (como «¡Trascenmierda!») o la omisión de las frases afectadas.

[18] *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, ed. Alberto Castilla y el autor, Madrid, Cátedra, 1978; y la incluida en Luis Riaza, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006 (https://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-escogido--2/).

Madrid, 24 - 3 -75.

Querido Juan Antonio:

Ahi te van las suplencias de lo que nos quitá Doña Censura. En el fondo estoy satisfecho de las sustituciones. Ünicamente que algunas, en el fondo, quedan sustancialmente lo mismo pero como la forma ha variado, veremos si el próximo inquisidor nos las deja.

He vuelto a leer el texto que tenía un pooo olvidado y he encontrado algunas cosas de psible variacion. Cuando vaya por ahi me gustaría que las discutieramos. Piensa en la posibilidad de que podamos dar un paso a la obra con posibilidades de interrupción a los actores para cambiar puntos de vista sobre el instante aunque tambien hagamos algun pase sin interrupciones.

Que conste que, despues de ver lo que estais haciendo, estoy más ilusionado con el mantaje de una obra mia que en cualquiera otra ocasión anterior.

Os mando, tambien,algunas sustituciones que no ha quitado la censura pero que , al variar lo que si quitó, forman un cuerpo más compacto con lo que suple a lo tachado.

Con independencia de lo os digo anteriormente quiero que me digas si tienes inconveniente en que, cuando vaya por ahi me acompañé Maruja Lólez, la directora de Aguilar que me ha montado "Los circulos". Me ha dicho que le gustaría ir por ahi pero si vosotros veis algún inconveniente no me será dificil darle cualquier excusa.

No ha tenido ocasión de hablar con Martin Recuerda pero procuraré hacerlo antes de ir por ésa.

Un abrazo para ti y para todos los del grupo.

Texto antiguo.	Texto nuevo.
Enseñame la para	Belisa, ¡cuan hermoso
hasta	es ver de rubias mieses coronado
...de tu faldita	un terreno espacioso
	de arbustos rodeado
	y flores esmaltado

Cordera mía...	Cuan gracioso parece
hasta	el pájaro en el árbol ir saltando
... el corpiño	que en la rama le mece
	y que está requebrando
	a su amada, camciones entonando

Seas loba o	Pero más lisonjero
hasta	que el terreno o que el ave,
.... el refajo.	más dulce y placentero
	y a mi alma más suave
	es gozar de su seno, que amar sabe.

¡Anda, tesorito mio	¡Anda, tosorito mio, ayuda a tu
hasta	machito a pelar ese melocontoncito
machito.....	que me guard s en el cogollito de
(Censurado)	tus trapitos!

¿Cuál es el pez	¿Qué pececillo
que a gusto nada	nada a sus anchas
en la pecera	en la pecera
que aqui se guarda?	que aquí se guarda?

Blanca por todas partes ...	Dame tus brazos
hasta	que anegaran mi cuerpo cuan dos ond
de vino y mi...	en turbulenta confluencia unidas
	y el albor de tu pecho en que culmi
	bajo una tibia irrealidad de bondas
	el orgullo ducal de un palpitante
	pezón de rosa...
	(Un crescendo a media que
	saca el cuerpo de debajo
	de la cama)
	¡Y la gracia triunfal de tu cin-
	/tura
	como un ánfora llena de magnolias
	y el hermético lirio de tu sexo,
	lirio lleno de sangre y de congoja

Hembrita mia....	¡Doncellas de Judea
hasta	si por dicha encontrais mi fugitiva
de mi ca....	decidle que no sea
(Censurado)	con su adorado esquiva
	y que culito y mirra me aperciba..

La violencia es violencia <u>suprema</u>	La violencia es manobra <u>supérflua</u>

Adonde te escondiste.... hasta .... y ya eras ido.	Sobre el rojo diván de seda in- /tacta, con dibujos de exótica gramínea jadeaba en mis brazos tu virginea y exangüe humanidad de curva abs- /tracta.

Porqué, pues has llagado, hasta ...el robo que robaste.	Miró el felino con sinuosa líne de ópalo; y en la noche estupefacta desde el jardín, la Venus curviline manifestaba su esbeltez compacta.

Vamos a la dulce floresta ... hasta ~~deleite~~ ... deleite se pasa	Tibias estaban sus carnes y sus altos pechos eran cual blanca leche vertida dentro de dos copas griegas convertida en alabastro sólida ya, pero aún trémula...

¡Mierda jodida!	¡Trascenmierda...!

No enano, solo siento.... hasta ...igual que un hielo.	No, enano. Solo siento el cada ver de tus partes antiguas. Igual que un hielo.
---	
despues de plantar... hasta ....nombre de higuera	plantó una princesa, parió dos arbolitas y bautizolas con el nombre de higueras.
---	
en la desgracia.... hasta le felicidad os separe	Tú, gacelita, prometes poner de parte cuantos nudos ~~y ministeri~~ ~~misterios y ministerios sean légi-~~ y ministerios sean legítimos e idó- neos a procrear, ~~procerte~~ procreate y procre- arnos...

¿Y el galán acepta?	¿Y el galán acepta colaborar en la constancia y en la economía de una carne única?

Rezad un credo, poco mas o menos es lo que suele durar.	TACHAR TODA LA FRASE.

Ya rezo, ya.

---

almirantito

---

habia una vez un arbol

hasta

~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~

¡como ésta!

Ya templo, ya.

madrecito

escucha este hermoso cuento que se ha venido contanto a los tontos hermanitos desde hace siglos y siglos: erase una vez un anciano monarca que habitaba en un enorme palacio, yerto y podrido, construido a la sombra de un enorme árbol. Y como el árbol estaba yerto y podrido solo daba frutos que eran de cáscara y figuración, hueros como estaban del zumo de la vida. Y sucedio que una muchacha apareció, por un maligno azar sin duda, enronscada en las ramas de aquel árbol. Y sucedió que por sus venitas sí corría el vino y el azucar de la vida, Y se acercó al tonto hermanito solo acostumbrado a la cáscara, a la figuración y al consuelo y le dio de beber el vino de la vida ...

(Se quita lentamente el vestido hasta las límites permisibles)

... y le dio de comer el azucar de la vida. Y el muchacho dejó de conformarse con ka cáscara, con la figuración y con el consuelo y con la muerte. Y los yertos y podridos frutos del árbol cayeron a tuerra para terminar de morir Y el yerto y prodrido monarca se doblego sobre la tierra yerta y podrida y se convirtió en ~~historia para narrar~~...

Mera materia de cuentos para niños

ANEXO 4

CRÍTICA DE JULIO MANEGAT SOBRE *LOS MUÑECOS*

EL TEATRO

JULIO MANEGAT

El II Premio Sitges de Teatro

PALABRAS PARA UNOS MUÑECOS Y SU MONTAJE

Nueva jornada, e interesante, en este festival teatral de Sitges. Sitges, lejos ya del masivo estallido turístico, vuelve al camino del Sitges recogido, tierno en su azul de mar y en su blancura. Ahora, pasear por sus calles, vuelve a ser sosiego. Pero tenemos ahí, al otro lado de lo azul y de lo blanco, el teatro, el entusiasmo de unos autores, de unos directores de escena, de unos grupos de verdaderos "amateurs". Anteayer actuó el grupo del T. E. U. de Murcia. Todos son jóvenes universitarios. Pusieron en escena, bajo la dirección de César Oliva, autor también de la difícil escenografía que requiere la pieza, la obra de Luis Riaza titulada "Los muñecos".

No es una obra fácil en su desarrollo, en su técnica, en su intercalar dos planos, dos mundos, que se estimulan e interfieren continuamente. "Los muñecos" tiene un sentido de farsa épico-social en la que se advierte el procedimiento brechtiano. En realidad no puede hablarse, en el sentido tradicional, de "argumento". Hoy, en gran parte del arte escénico, ese "argumento" es el sentido de la obra, no los hechos que en ella se producen. Esta farsa épico-social es una crítica más de la autoridad que, cuando es injusta, destroza al pueblo que, en definitiva, será como un inmenso, trágico y dolorido mundo de muñecos. Lo será hasta que, de una forma u otra, esos muñecos lleguen a la rebeldía de su propia toma de conciencia, de su derecho a la justicia y de su derecho a la esperanza.

Insisto en que la obra de Luis Riaza —otro hombre nacido para el teatro, otro nombre que corre el riesgo de perderse antes de nacer, dada la poca "salida" de nuestros jóvenes valores— es bastante confuso en su doble juego de ficción-realidad, persona-muñeco. Pero hay como una extraña corriente, como una densidad de amargura, de poética ternura también, en este juego de contrapunto, de paradoja escénica, de libertad creadora. Tiene "Los muñecos" ingenio, calidad literaria, capacidad crítica que, en ocasiones, tampoco vamos a engañarnos, peca más de parcial que de objetiva. A mí me parece una obra dramática que, entre divertimiento y farsa épico-social, revela una posible e interesante personalidad de escritor dramático. Hasta ahora, Luis Riaza ha ganado un premio de poesía y tiene escrita otra obra teatral.

Quiero aplaudir el montaje de César Oliva al frente del T. E. U. de Murcia. Es una obra completa de escenografía, y el montaje, no sólo en los valores escénicos, sino en todo cuerpo teatral de "Los muñecos" me pareció muy bueno. Menos acertada, a cargo del mismo Oliva, la dirección, en cuanto la pieza, a mi entender, se desarrolló con una lentitud abrumadora. Un poco, o un mucho, más de ritmo, de alegría escénica, hubiera sido, pienso yo, beneficioso para todos. Los jóvenes universitarios de Murcia estuvieron, en su conjunto, bien. Ya es decir mucho. No obstante, y aun dentro de una valoración general, deseo citar los nombres de María Jesús Sirvent, Pedro Ruipérez, María Francisca Bernal, José Antonio Aliaga, Juan Meseguer...

Fue una noche "muy" de Festival de Teatro. Lo mismo la obra —su intencionalidad crítica y social— como el estupendo montaje y la interpretación, pertenecían a ese común denominador del entusiasmo por algo que se realiza con amor, con ilusión, con esperanza. ¿No es éste ya un hermoso fruto del Premio Sitges de Teatro? En un desierto de auténticos estímulos hacia la literatura dramática, la oportunidad que representa la existencia de este Festival-Concurso no es, ciertamente, como para despreciar. Buen ejemplo es la farsa de Luis Riaza, y el planteamiento, estudio y caminos, seguidos por el teatro universitario de Murcia para llevar la obra a escena con la máxima propiedad, con la más hiriente presencia en caracterización, vestuarios y elementos simbólicos. Un buen aplauso para todos cuantos tomaron parte directa en esa noche de teatro de un Festival que, desde el momento en que nace, ya es importante.

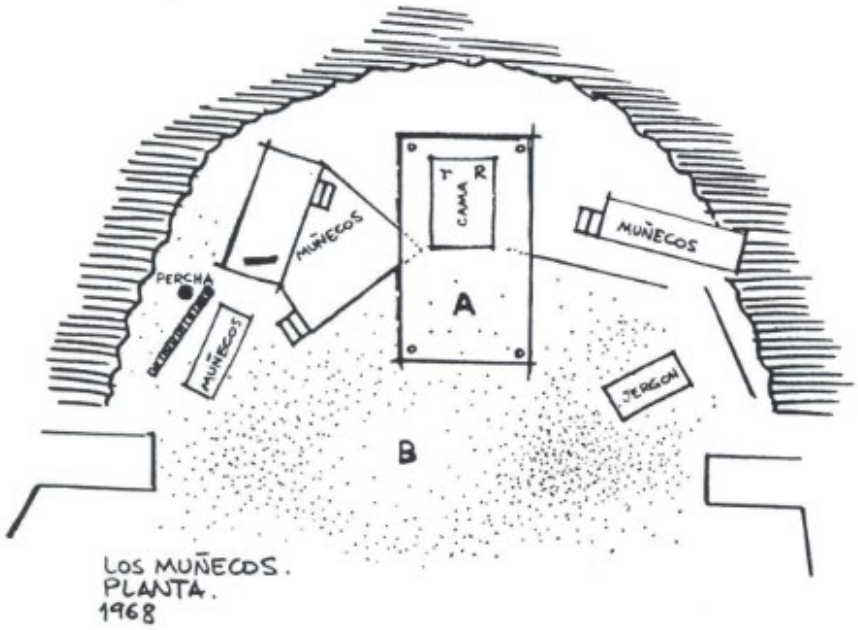
NOTICIERO UNIVERSAL
17/10/68

ANEXO 5

ESBOZOS DE CÉSAR OLIVA PARA LA PUESTA EN ESCENA DE *LOS MUÑECOS**

Podríamos considerar la ficha de estreno de *Los muñecos* a cargo de César Oliva (Teatro Prado, Sitges; 15 de octubre de 1968) como una suerte de elemento paratextual de la obra *Los muñecos* de Luis Riaza. De ella podemos extraer información útil, como saber quiénes fueron los actores que encarnaron a los diferentes personajes, quién se encargó de la música, del vestuario, de los efectos de luz y sonido, etc. Si atendemos también a los elementos del dossier elaborado posteriormente sobre la trayectoria del T. U. de Murcia, podemos hacernos una idea de cómo fue el montaje y recomponerlo, además de encontrar indicios de una lectura muy concreta en un tiempo muy preciso y delimitado, pero que era el tiempo de la obra.

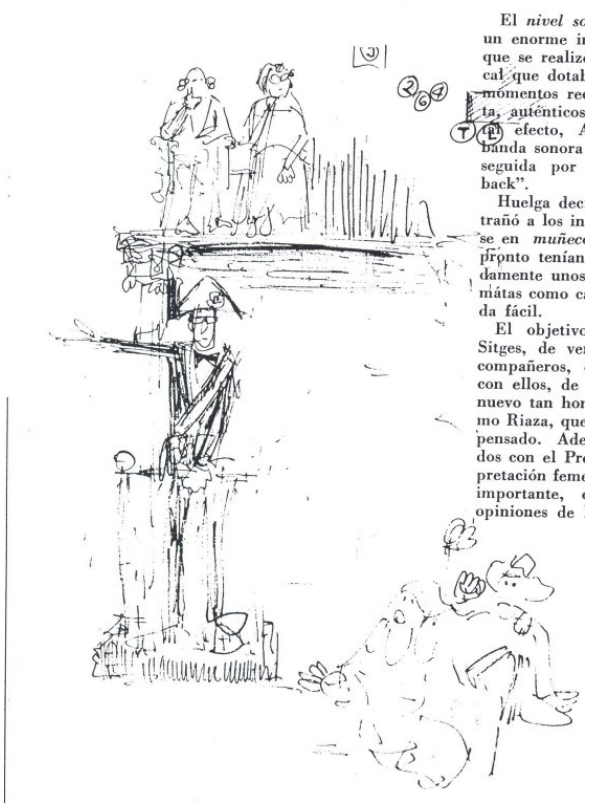
La crítica, casi de manera unánime, engrandece el buen hacer escenográfico de César Oliva por la dificultad que *a priori* presenta la materialización del texto de Luis Riaza, aunque también fue bastante extendida la opinión de que la dirección escénica, sobre todo de los personajes muñecos, dificultó la percepción de la ya complicada trama de la pieza, que, a juicio del momento, carecía de argumento, en lo que tradicionalmente se consideraba como tal. Es este uno de los puntos donde tanto la crítica como previamente los censores establecen la problemática del texto y la dificultad de seguir el hilo conductor de la obra, con sus historias imbricadas, la movilidad en la identidad de los personajes-actores y personajes-muñecos o las técnicas (a veces parodiadas) del distanciamiento brechtiano.



Como director del grupo y del montaje para el Festival de Sitges, César Oliva concibió un espacio escénico en línea con el esquematismo propuesto por Riaza. El dramaturgo, aun antes de que Peter Brook publicara su celebrado *The Empty Space* (1968) y Riaza lo convirtiera en una de sus referencias conceptuales, ya trabajaba en esta dirección, apartada de todo naturalismo, aunque todavía la desnudez escénica se concibiera en términos de esencialidad simbólica e importancia de la disposición estructural del espacio y la concepción misma de escenarios dentro del escenario. Oliva, como muestran sus bocetos, estiliza los elementos materiales propuestos en el texto, para resolver la tensión entre una barroquizante acumulación de figuras humanoides, en línea con el *horror vacui*, y la desnudez de un espacio que aún no está vacío, ya que solo lo está en lo que se refiere a la nada que encubren las máscaras, no en cuanto a la acumulación y superposición de las mismas. Quizá por ello, las plataformas y niveles establecidos por Riaza se estilizan hasta la funcionalidad de una percha en la que descansan disfraces y muñecos mientras se agitan los actores que representan a quienes responden a la convencional noción de personajes principales.

El juego con el espacio, en su disposición y articulación en vertical y horizontal, refleja la pirámide estamental en la que la cama de Rei y Reina, en oposición al camastro de Leidi y Ti Prans, se sitúa en el nivel más alto y su imposición sobre los otros personajes, en particular los muñecos, el pueblo llano. El plano espacial, con la movilidad otorgada por los desplazamientos de los personajes y la alternancia de plano de la acción, no era el único cambiante, sino que la modulación de la voz de los personajes y el efecto sonoro incrementaban el efecto de teatralidad ceremonial, con el reto de combinar y alternar registros auditivos superpuestos, incluyendo efectos de *playback*, la declamación relativamente normativa correspondiente a un personaje humano y el lenguaje mecánico de los muñecos.

En el plano visual que queda documentado encontramos una equivalencia de escénica de la polifonía en los recursos de caracterización de los personajes por medio del disfraz, con la consiguiente importancia concedida a la resolución acertada de los problemas planteados en el vestuario por una propuesta riacesca donde no faltan las superposiciones de capas semióticas de las que se van desprendiendo los actores en mudanzas de camisa que recuerdan la de las serpientes, con su simbología de muerte y renacimiento. Entre los dibujos preparatorios del espacio escénico y del resto del montaje de *Los muñecos*, queda un reflejo del interés por este aspecto, que en la mayor parte de las escenas es el modo de marcar y connotar un espacio teatral desprovisto de este tipo de signos entre sus elementos estáticos.


El *nivel sc*
un enorme in
que se realiz
cal que dotal
momentos re
ta, auténticos
efecto, A
banda sonora
seguida por
back".
Huelga dec
trañó a los in
se en *muñec*
pronto tenían
damente unos
mátas como c
da fácil.
El objetivc
Sitges, de ve
compañeros,
con ellos, de
nuevo tan hor
mo Riaza, que
pensado. Ade
dos con el Pr
pretación feme
importante,
opiniones de

Mas allá de que se definiera a *Los muñecos* como una obra maldita, porque solo pudo contar con una representación, y que César Oliva señalara que hubiera sido pertinente contar con más tiempo, para su montaje y realización, parece que el director (como buena parte de la crítica) quedó conforme con el resultado. Más allá de las opiniones de los periódicos y revistas, según Oliva, en este festival se presentó la oportunidad de abrir un debate con otras compañías, exponer y compartir ideas y, sobre todo, dar a conocer una obra tan compleja, tan reivindicativa y social del Riaza que consiguió extrapolar y actualizar un acontecimiento histórico y sus posteriores hipóstasis para ponerlo en diálogo con el momento presente español.

[*] Las imágenes y noticias proceden de César Oliva *et al*., *Ocho años de Teatro Universitario. T. U. de Murcia (1967-1975)*, Universidad de Murcia, 1975.