

[RIAZA Y LAS VANGUARDIAS]

Luis Riaza

Empecemos la cosa hablando del verdadero inventor del esperpento, un cuarto de siglo antes de que lo hiciese el que presumió de serlo. Empecemos la cosa hablando de Alfred Jarry. De sus *ubús* nace no sólo un contrateatro de la época, sino, incluso, de todo teatro posible. ¿Acaso el *ubú rey* no pretende cargarse, ya desde el título, al mismísimo Sófocles y a su “Edipo Rey”? Pero, poniedo coto al tiempo, digamos que el padre al que, sobre todo, quiso apiolar el primer vanguardista del siglo fue al teatro de *boulevard* como paradigma del teatro de éxito. La vanguardia es siempre un intento de acabar con el padre o, al menos ponerle con el culo al aire, y el padre, casi siempre, es lo que gusta al público y lo que el público, como dueño absoluto de la mediocridad de cada época, pone de moda.

Penetremos en la patria y veamos quién era, por entonces, el padre triunfante de aquí dentro. Se trataba de cierto Don José de nombre y, de sonoro apellido, Echegaray. Se trataba del ínclito autor de *El gran Galeoto*, un culebrón con cuernos de entre siglos cuyo titulito ya era indicio de lo que se traía entre las tripas. En todo caso el viejo idiota, como le llamó uno que pronto saldrá en esta tira de vanguardistas, es nuestro primer Premio Nobel de Literatura. ¿Quién es el correspondiente matador oficial del padre, siempre en el interior del jaulón nacional? Cierta Don Jacinto, segundo Premio Nobel de la escena autóctona y que lo es porque escribe como los públicos

medianeros suponen que lo hacen los ángeles benditos. ¿Qué más se puede decir de Benavente respecto a posibles “vanguarderías” formales?

Allá lejos, las vanguardistas rusos, Meiekhhold y comparsa, ponen las patas por alto al teatro anterior a la revolución, que para eso, se creían, los muy ingenuos, se había tomado el palacio de invierno. (Ya vendría, si no el tío Paco, si el tío Pepe, con la rebaja y acabarían todos, cuando no bajo tierra, sí en Siberia o en el realismo soviético, sin que se sepa cuál de las dos acabamientos era el más lindo). Un poco más cerca, en un café de Zürich, Dadá y la comparsa surrealista ponen patas arriba no ya el teatro anterior sino todas clases de herramientas que sirvan para fabricarlo; Dadá y la comparsa surrealista, escamada por el derrumbe de la confianza en el ser humano y por el hundimiento del *Titanic*, a pesar que se le cacareaba como ejemplo del progreso imparables y de la técnica insumergible; Dada y comparsa, asqueadas por la hecatombe de la primera y gorda matanza europea, prueba de que el hombre está hecho para la guerra, la mujer está hecha para la guerra, la literatura está hecha para la guerra y todo lo demás son cosas del amigo Federico.

Y don Jacinto y comparsa en la más dulce de las inopias creyendo que, con sólo clavar alfilerazos en el gordo trasero de la burguesía, a la que el propio Don Jacinto pertenece, todo queda resuelto. En resumidas cuentas, un mero intento de limpiar la engorriada conciencia de las clases medias y de los intereses creados en la mediocridad. Benavente y la comparsa que se alarga en forma de Calvo Sotelos, Luca de Tenas, y Pemanes. Todos adictos al correctísimo lenguaje de la tercera página del ABC y al de los “Libros de Estilo” de otros rotativos menos monárquicos pero igual de correctos en cuanto al hablar y el escribir.

Y Don Ramón María, que ya fue anunciado cuando lo del viejo memo, aparece todo tremebundo, ya con todas las barbas, aunque todavía no manco. Se trata del próximo asesino de la serie. Pero hay dos Valles y sólo el segundo asesina al primero y a todo lo que se le ponga por delante. O, si se prefiere, el uno es la vanguardia respecto a la retaguardia del otro. El “retaguardero”, católico y sentimental, escribe *Sonatas* de todas y cada una de las estaciones, escribe poemas modernistas, al modo del Rubén de moda, escribe sobre las gue-

rras carlistas en las que se siente más requeté que el propio Carlos no sé cuántos. Escribe sobre el señorío feudal a la gallega, modelo de toda nobleza bienacida y a la que aspira a pertenecer aunque, para su desgracia, no consigue integrarse en su seno sino, ya póstumo, mediante hijo interpuesto, al que se le nombra, aunque con un cierto retraso, Marqués de Bradomín. El otro, el matador de viejos estúpidos, el “vanguardero”, se pasea por el callejón del Gato y pone a parir y a deformar a los que le negaron la posesión de un pazo gallego. También reinventa la “revolución” de la bohemia ya sacada a colación, hasta en la ópera, casi un siglo antes.

Eso en cuanto a significados que por lo que respecta a significantes, su teatro es hasta tal punto enlenguajado que hace literatura incluso en las didascalias, pedante forma literaria de llamar a los acotaciones. También ejerce de experto en preceptiva literaria haciendo que alguno de sus personajes explique en qué consiste el esperpento, presuntamente inventado por el autor que lo arrojó al tablado, siempre olvidándose del amigo Alfred. ¿Pero fue el segundo Valle, en realidad, un continuador de la preceptiva exigencia de cargarse progenitores? Nos permitimos dudarlo. No se mata a nadie desde el fondo de un armarito de los venenos casi irrepresentados en donde no le recluyeron solamente sus innovaciones sino, sobre todo, el poner verdes a los mandamases, pasados y presentes, desde la castiza reina de las Españas hasta el Ministro del Interior o como se le llamara por entonces.

Si hubiera continuado siendo el primer Valle, dada la buena pluma que se gastaba, seguramente hubiera sido nuestro tercer Premio Nobel y a D. Jacinto lo hubiera arrumbado en la *morgue* de los no resucitables, en la que ahora permanece, aunque muchos nostálgicos de la media clase, quieran ignorarlo y retrotraérmolo. Pero no fue así y sus famas se extendieron, sólo después de muerto, por las Españas y por parte, la verdad que no demasiado grande, del extranjero. Tal vez este humilde servidor al que llaman, como a casi todos los teatreros de detrás, discipulejo de Valle, desde luego sin merecer tan inmarcesible honor, habla de él con la saña del que se dirige a uno de los muchos muertos puestos de pie y repintados para ser utilizados para enterrar vivos.

Todavía no había salido a la palestra de la patria otro gallego pardo, no solamente por el palacio donde moraba los inviernos (en verano lo hacía en un pazo gallego que le regalaron los gallegos agradecidos al ver como mandaba en el solar de la patria uno de sus paisanos), sino por el color a mierda seca que se extendió por el solar de la patria durante su generalisifato. Sin embargo, ya andaba por allí, con un mono de obrero y una camioneta, otro Federico que no quería que le llamaran Federico. Y andaba por allí intentando despararramar esa vanguardia que los izquierderos de entonces llamaron teatro popular (como si al honrado pueblo le interesa otro teatro que no fuera el de ir a las Ventas, a ver los toros, y el de atiborrarse, a la salida, de mollejas y de morapio en los puestos de la “calcalá”, en compañía de la parienta, como el buen lenguaje popular denominaba a la señora esposa).

Un Federico que, como le sucedió a Valle, no fue único, pues existieron dos Federicos dentro del mismo pellejo. Un Federico Caín, y un Federico Abel, matado por el primero, y no sabemos cuántos Federicos le hubieran sucedido si al asesino no le hubieran asesinado los camisas viejas y azulpardas de su patria. El primer Federico (esa especie de traidor a su cuna de señorito andaluz, pero no hay que olvidar que sólo los finos traidores, asqueados de haber nacido donde les obligaron a nacer, son los capaces de romper con su clase y condición) se empapuzó de marianas pinedas, bordadoras de pendones predemócratas, de don perlimplines de cachiporra y de gitanos marginaditos que morían de perfil, tiraban limones al agua de paso que iban a Sevilla (no a las Ventas del Espíritu Santo) a ver los toros. El primer Federico se preocupó de la inmensa desgracia de la que no podía parir sin parar. (Hoy las tales mujeres son las menos paridoras del mundo, véanse las estadísticas demográficas, y si no son yermas, casi como si lo fueran, digámoslo entre paréntesis y a toro pasado). El primer Federico se dedicó a escribir sobre la triste condición de las mujeres de España, (hoy las mujeres de España se reirían a mandíbula liberada de Federico, de su Bernarda y hasta del empalmado garañón del patio, digámoslo entre paréntesis y a toro pasado) hasta que a la segunda mitad de Federico le llega la onda de lo que pasó en en el Cabaret Voltaire de Zürich y escribe, aparte de

sus mejores libros de poesía, como *Poeta en Nueva York*, unas cuantas piezas de las pocas verdaderamente vanguardistas de la España del siglo veinte, como *Así que pasen cinco años*, *Comedia sin título* y, sobre todo, *El público*, donde ya cala como se las gasta el tan poco respetable respetable. Lo que es seguro es que no le habrían dado el Premio Nobel aunque no se lo hubieran cargado tan pardamente.

Y formando parte de la Profesión, con P mayúscula, aparece un tal Enrique, revuelto con críticos aleccionadores de los secretos del asunto y de empresarios caricaturizados detrás de un cigarro puro. Aparece cierto Jardiel al que ahora, aprovechando su centenario, (esa efemérides repetida, (con absoluta pleitesía hacia el sistema decimal como dijo el amigo Jorge Luis)) al cumplirse un número de años resultante de multiplicar diez por diez, esa purificación y lavado de la encochinada conciencia del olvidadizo, esa resurrección provisional mediante la cual se blanquea un sepulcro y se esparce por todos los teatros de la patria su pútrido contenido para, una vez pasado el múltiplo de diez, devolverle a su olvidada sepultura de la cual, en la mayoría de los casos, no hubiera tenido que salir) se le quiere hacer pasar como ejemplo de la innovación teatral y como antecesor de lo que, de fronteras para afuera, se vino a llamar teatro del absurdo. Pero no hay que olvidar que éste fue hijo también, aunque un tanto póstumo, de cierto Cabaret, que fue hijo también del desengaño de la especie humana, que fue hijo también, ya se ha dicho, de la escabechina del cartorce, que fue hijo también del horror que se experimenta en cuanto uno se asoma al borde del mundo y contempla el vacío que se abre a los pies del asomado, que fue hijo también del desencanto que ya empezaba a sentirse en eso que bien prontito se llamaría la posmodernidad. ¿El amigo Poncela experimentó algo parecido que le hiciera padre de tanto hijo? No nos lo llegamos a creer. Todo lo que pretendió es lo que pretendía todo plumífero: tener éxito y que se aceptasen sus radicales novedades consistentes en una nueva manera de contar chistes, siempre dentro de la estructura del juguete cómico con sus tres actos, su exposición, su nudo y su desenlace, sin jamás salirse del eterno arte de hacer comedias ingeniosillas.

Ya se extiende como una mancha de mierda la época parda y, del pardo teatro tapado por ella, poco queda. En cuanto a vanguardia

escénica, ni virtutas. No obstante, por aquello de presumir de mente abierta a la cultura en general y al teatro en particular, entre censura y censura, el pardo régimen se deja dar algunos arañazos que no le hagan demasiada pupa. Sobre todo cuando el Gran Padre Pardo ya se va convirtiendo en una ruina temblequeante por el párkinson y por los mucho años de cabalgar sobre el machito pardo. Entre estos consentidos arañadores superficiales figuran los pertenecientes a la generación de *La codorniz*. Los chistes del amigo Enrique, por cierto, dan lugar al brote de esta camada de chistosos y no, desde luego, se insiste, al de esa otra cosa que es el teatro del absurdo. El añorado Mihura es una de las glorias de esa quebradora generación codornicera, ¿Acaso cierto señor de Murcia no es una muestra total de la vanguardia desplegada en todo su esplendor? Y entre estos consentidos arañadores o picoteadores, figura *Castañulea 70*, esa bomba del teatro no pobre, sino progre, que acabó por fin, de manera absoluta y definitiva, como es bien sabido, con el régimen del enano sangriento.

Y otra muestra de la revolución consentida nace, ya declinante el imperio amarronado, por no repetir tanto lo de pardo, hacia los mismos setentas de la explosiva castañuela. Es la llamada posvanguardia para distinguirla de la vanguardia a secas, de la antevanguardia, de la antivanguardia, de la supervanguardia, de la transvanguardia, de la retrovanguardia o retaguardia de la vanguardia y de otros cuantos guardias de guardia. Justamente sobre la que incide la presente reunión para debatir el teatro, el antiteatro y la vanguardia del drama experimental, de manera que lo dicho hasta ahora sólo constituye una especie de prólogo, más o menos prolijo, de lo que ahora interesa.

Existió cierto trío como representante de la posvanguardería. Lo aseguran la mayoría de los teoretas, como los denomina uno del triunvirato que no es otro que el amigo Miguel. Existen, indudablemente otros insignes colegas fuera del tríptico mentado y a algunos de ellos se tendrá el inmenso placer de escucharlos. De descuageringar la escena establecida no tienen la menor culpa, pero su presencia es del todo precisa. No hay manera de saber lo que es una fría sombra antiteatrera si no se la contrasta con la cálida luz del eterno teatro. Como no es posible conocer la muerte si se desconoce la vida. Ro-

mero, Nieva, Riaza, y es una lástima que el de en medio no tenga un apellido empezando por la misma letra que el primero y el último porque, de haber gozado de tal inicial, a la trinca antiteatral se la hubiera podido denominar la de la triple Erre, la misma con la que comienza Revolución.

Empecemos por el primero de la lista aunque ya se ha hablado de él en este evento, con mucha mayor erudición y conocimiento que el que tiene el ex-dramaturgo ahora metido, con notorio intrusismo, a teoreta. A Miguel Romero Esteo se le ha considerado el demoleedor más importante del llamado teatro al uso. Y no sólo del de la época, sino del tiempo todo. Y no sólo de dentro de casa, sino del universo completo. Empieza por romper con la duración de la representación y con el tiempo patrón fijado como el habitual en nuestras tablas, según se asegura en las bases de un importante premio nacional de teatro con el fin de fijar los límites que deben tener, por arriba y por debajo, las obras que al mismo se presenten. El mamotrético *Pontifical* debería representarse, para evitar que el respetable se muera de hambre, de modo que la señora esposa del señor respetable le lleve al teatro una tartera como la que su parienta aportaba a los albañiles hasta el tajo. Hoy, el curre. Y, ahora, aprovechando que ha enseñado su respetable faz, se me permitirá, o se nos permitirá, un larguísimo paréntesis para hablar del público de teatro, del propio teatro y de algunas cosas más.

¿Qué es el público? Desde luego la más importante de las tres patas en que se apoya, sobre el vacío, el teatro, siendo las otras dos el Actor y el Autor. Pero para mejor explicar el asunto habría que preguntarse, con antelación, qué es eso del teatro. Y responderse: el teatro es ese lugar, o ese no lugar, en donde alguien, una de las patas, la nombrada, justamente, en último lugar, huye de lo que es y de las miserias de su día a día, convirtiendo los fantasmas que se le atraviesan en patas de mosca, de manera que otros, la segunda pata, la que no se enterraba en sagrado hasta hace poco, la de los que, también hartos de ser lo que son, abandonan su personalidad cotidiana y toman la apariencia mentirosa, (palabra clave para definir el teatro esa de la mentira) y materializan el simulacro de ser uno de los personajes embadurnados por la ya mentada pata como primera en meter la

pata. De modo y manera que se pavonean y patalean mientras permanecen sobre el tablado tal si fueran Cleopatra, Napoleón o la madre que parió a cualquiera de los dos. Todo para que los mirones/escuchantes también se crean, mediante el conocido truco de la indentificación, que son Cleopatra, Napoleón o la madre que parió a cualquiera de los dos. Huidiza necesidad de todas las patas, en resumidas cuentas, de ser, o al menos de parecer, algo diferente a lo que se les obligó a ser desde que nacieron. Lo que no es en nada diferente a ser lo que continúan siendo en casa. Sólo falta aclarar antes de salir del maldito paréntesis, si es verdad que el público es la más importante de las tres patas del gato. ¿Existe un teatro sin manipuladores que mueva los hilos de los pataleantes sobre el tablado? Teatro ha existido en el que los propios pataleantes se han erigido, colectiva, casi koljósicamente, en titiriteros movedores de sus propios hilos. ¿Existe un teatro sin pataleantes? Hay quien dice, sobre todo si el dicente es vendedor de libretos, que el teatro también se lee. ¿Existe un teatro sin público? El amigo Grotowski lo consideraba como la ceremonia ideal y suprema y hay quien se imagina su creación teatral, con puesta de luces y todo, en medio de la oscuridad, sin siquiera encender la bombilla de la mesilla. Y, asimismo, hay quién se convierte en el único lector de lo que ha escrito, antes de quemarlo o hacer que lo queme un buen amigo. De manera y modo que no existe certeza sobre cuál es la más importante de las patas engañosas, engañadas o engañosas. Pero, aun con riesgo de convertir esta incrustación en el paréntesis interminable, no nos privamos de encajar una cita del amigo Michel a propósito de las relaciones entre la pata/”creador” y la pata/público. Dice Tournier: “Toda obra [...] debe permanecer independiente de la acogida del público. El artista que trabaja en función del éxito esperado, esforzándose por responder a la demanda que creyó detectar en la sociedad, ese artista tendrá éxito, sin duda, pero no creará nada importante”. Y ahora si que nos libramos de la carcel parentesitera).

Hablábamos ayer, antes del paréntesis, del *Pontifical* y de su aguante por el público. Hablemos hoy de otra conocida obra, que no ha sido posible conocer por los cuartos que acarrearía su puesta en escena y por la desconfianza sobre si los cuatro gatos mal contados

que acudirían al hecho consumado y escenificado, compensaría el monetario montón del montaje. Es posible que sí, que lo compensara ese ingente montón de gentes conformado por eso que llaman la posteridad, que acudiría el mañana y el mañana y el mañana a la representación negada en el hoy. Pero cualquiera sabe lo que se hará con el teatro en eso del insondable futuro, aunque, puestos a profetizar, no es muy creíble que haya manera de resucitar ese muerto.

La obra sobre la que intentamos hablar, sin terminar de hacerlo, es la llamada *Tartessos* y una de las maneras de soslayar la necesidad de un público consiste en la utilización en ella de un lenguaje privativo del autor (con tantísimas sospechosas “kas” [óigase la siguiente muestra musical: urristubiarrunku biarrunkurristesko urrunkunarrunku urrunkunarrunkuu] que seguramente fue fabricado a base de imitar otra lengua oprimida por los que niegan a sus neohablantes al derecho al recobre de un tiempo original, dorado y perdido, de una identidad autóctona y vernácula, desde luego superior a la de los similares ojos-del-culo del resto de la península) y que el autor se saca de un supuesto manuscrito hallado por los arqueologuetas en el fondo de una muy añorada madre Atlántida.

Pero dejémonos de verbos inventados y ciñámonos al resto de los utilizados por Miguel Romero para llevar a cabo su superteatralidad. Hablemos del origen absolutamente vanguardista de los mismos. Es indudable que el teatro barroco, escrito sobre todo por cuatro frailes o parecido género, ha utilizado hasta la náusea el lenguaje barroco y hasta el churrigueresco, sobre todo para fascinar a los que empezaban a no creérselo. Es indudable que los del teatro grotesco, desde Aristófanes hasta Jarry, pasando por Rabelais, han utilizado hasta la náusea el lenguaje popular como liberación del encorsetado lenguaje de los expertos y se han ido a tomar del frasco mientras yo me la casco. Es indudable que desde los púlpitos de los padres de la Iglesia, hasta los seminarios de los aspirantes a padres de la Iglesia, pasando por la catequesis de los sábados, ha sido utilizado hasta la náusea lo de la mucha santidad, la mucha piedad y la mucha consolación. Es indudable que desde *La traca* hasta el *El Frailón*, los poetajas callejeros y bajeros, más o menos obsesionados por el metisaca, han rimado lo de la cebolleta sacada de la bragueta

ante la teta de Enriqueta. Es indudable todo eso, pero no se había conocido en jamás de los jamases de un montaje de tan de acojonante como ese de ingente de potaje o de mejunge que de acoge, de encaja y de arrejunta del de ensamblaje o del de maridaje de los de despojos del de lenguaje.

Ese enfrentamiento de los contrarios, más viejo que mear en una tapia, como resulta el emparejar lo procaz con lo sublime, lo soez con lo celestial, lo raez con lo angélico, lo zafio con el cogérsela con un papel de fumar, lo profano con la sagrado, lo humano con lo divino, como cuando se habla de los huevos bienaventurados o los nabos del ánima. Tanto y tanto contralenguaje desintegrador de la tragedia no se ha dado nunca con la sabia intensidad vanguardista que en el teatro de Romero Esteo. Con todo, nos creemos, dentro de nuestra piadosísima ignorancia y nuestra sacrosantísima resignación, que el contralenguaje de Romero es un lenguaje superenlenguajado (con didascalias convertidas en otros interminables culebrones por entregas) elevado a la máxima potencia. Pero, antes de seguir adelante, cumple admitir la posibilidad de que todo lo que uno del tríptico ha dicho sobre el otro tribuno sólo sea producto de la más cochina de las envidias.

Y como, igualmente, otros sabios doctores han hecho uso de sus muchos saberes para hablar de Nieva, este vulgar autodidacta se abstiene de dar su indocta lata sobre el segundo de la lista.

Sobre Riaza no tiene Riaza mucho que decir, sobre todo porque apenas si lo conoce. No obstante el que Riaza hable de Riaza tiene la ventaja de que el Riaza puede soltarle al Riaza cuatro verdades como puños. Sin que el segundo Riaza se enfade con el primer Riaza. Y si se le enfada, que se le enfade. Este cuarteto de verdades se presenta en forma de cuatro interrogaciones y Riaza, siempre generoso con su homónimo, permite a éste cuatro contestaciones para cubrirse del ataque riacesco.

Primera verdad como puño: ¿Por qué Riaza, presume de ex-dramaturgo y jura y perjura que no volverá a escribir una pieza de teatro? ¿No será que no están maduras y que, si le encargaran la paridura de, incluso, una pieza para el teatrillo encristalado o le dieran el Premio Nobel de Literatura, (enésimo para la patria) me correría, como alma que lleva el Maligno a cumplir con la Circe (esa Maga

convertidora de los telemirones en cerdos) y a escribir el discurso para Estocolmo? Primera contraverdad, ya en primera persona. Sobre lo primero, y pongo a todos los dioses por testigos, juro que jamás utilizaré el argumento del *primum vivere*. Mejor morirme de hambre que hundirme en la mierda hasta morir ahogado en un tonel rebosante de mierda.

En cuanto a lo del Premio Nobel tan pronto como me lo den, lo que no tardará en suceder, ya veremos. Segunda verdad como puño: Si considera que el teatro es el padre de todo el maldito simulacro sustituidor de la realidad, porquería desparramada en nuestro tiempo hasta el punto de que se terminará por darnos por el saco virtual, ¿por qué continúa haciéndose cómplice del engaño y no cesa de acudir a tertulias de teatro y en hacer lo que hace en esto momento, que no es otra cosa que hablar de teatro? Segunda contestación: Porque el hombre o se engaña o revienta. Porque el hombre tiene necesidad de una religión que le garantice un trasmundo con premio, tiene necesidad de un “aleti” que le integre en la tribu, de alguien del sexo contrario a quien amar antes de degollarlo, incluso de un dinero y de un cigarro puro, siempre de alguna mentira que dé sentido al sinsentido de la existencia. Y Riaza, como buen humanista que es, quiere facilitar al ser humano el que pueda engañarse. En cuanto a las tertulias teatrales sólo son velatorios de cuatro deudos, desheredados a mayor *inri*, del cadáver del teatro, todavía de cuerpo presente.

Tercera verdad como puño: ¿Por qué, si se ha pasado la vida pensando en el público, por mucho que lo niegue, no le facilita la cosa y en lugar de hacer que uno de sus personajes suelte aquello de “Mi espíritu, mi buen Boni, se disuelve en las delicuescencias del crepúsculo”, el actante se limite a informar de su situación, a Bonfacio, diciéndole, simplemente, “Envejezco”. Tercera contrargumentación, respondiendo esta vez a la pregunta con otra pregunta: ¿Por qué al amigo William, en lugar de poner en la boca de uno de sus personajes moribundos un secillo par de palabras, como podían ser “Me muero”, se suelta aquello de “But thought’s the slave of life, and life time’s fool; and time, that takes survey of all the world, must have a stop”.

Y Riaza, al amigo Luis, como cuarta y última verdad como puño. De tu última contestación –Riaza se permite ahora tutear a Riaza– se

deduce que Shakespeare, como más tarde Valle, como todavía más tarde Romero y Nieva sólo son una tira de enlenguajada retórica desplegada a través de los tiempos. En cuanto a Riaza basta y sobra con fijarse en estas mismas verbosidades con las que ahora regala las orejas del auditorio.

Y aquí se concreta la última pregunta de Riaza a Riaza. ¿No habría sido mejor que, de una puñetera vez, te hubieras callado? La cuarta y última respuesta será un tanto larga y ocupará casi todo el final de este borboteante verboteo. En ella se ofrecerá la última salida del terreno patrio en busca de saber cómo se las gastan por ahí afuera en la cuestión de las últimas vanguardias. O de las penúltimas, no hay manera de acabar con ellas. Por ahí afuera no se busca la sustitución de un lenguaje por otro, sino que la desconfianza hacia el verbo, ya iniciada en un café de Zürich, ocupa todos los rincones de los cráneos.

El hombre es el único animal que habla pero, sobre todo, el único que se complace en matar a su prójimo. Cuando habla y poetiza lo único que pretende es poner una alfombra de palabras para tapar la sangre. ¿Después de Auschwitz, aunque sea un topicazo repetirlo, es lícito seguir soltando poesía o prosa, sea dramática o sin dramatizar? Desde el Cambridge del amigo Ludwig, hasta el Friburgo del amigo Martin (pasando por la Venecia donde el amigo Ezra [no todos habrían de ser filosofetas] a punto de morir, escribe en su Canto CXX y último "I have tried to write paradise. Do not move let the wind speak that is paradise"), la desconfianza hacia el decir o el escribir se ha hecho patente. La Sprachkritik constituye la madre del cordero en los extramuros hispánicos y los que viven de la semántica positiva quedan amenazados con caer en el paro. En cuanto al teatro, el verdadero vanguardista del siglo no es otro que el amigo Samuel el cual busca desesperadamente la palabra, o la antipalabra, con la que, precisamente, se termina este parloteo.

Por lo que respecta a Riaza debería intentar, igualmente, ponerse al paio, y callarse. Pero no hay manera de que lo haga y los que, quizás, se aprestaban a los corteses aplausos, se quedan sin saber si ha llegado la hora de hacerlo. Todavía pretende enjaretar la última traca, alegando que la tiene prometida de antiguo. No para hablar de

las vanguardias comparadas sino de la vanguardia monda y lironda y de su inevitable fracaso, sea en cualesquiera géneros literarios y en el lugar y el tiempo en que aparezca. La tragedia de los neologismos es que se encuentran encadenados a los logismos aunque intenten desesperadamente escapar de los mismos. La tragedia de lo nuevo es que se encuentra encadenado a lo viejo. La tragedia de la vanguarddia es que se encuentra encadenada a la retaguardia. La tragedia del lenguaje es que se encuentra encadenada a lo que dispusieron los antepasados sobre la relación de las cosas con las palabras, sepultas al efecto en los cementerios llamados diccionarios. La tragedia de la vida es que se encuentra encadenada con la muerte. A no ser que las cadenas se rompan y se conquiste aquello a lo que aspiraba desesperadamente Beckett y que se dejó un tanto en el aire, sin decir de qué se trataba. Se conquistó, con cierta antelación, lo que, según Hamlet, nos llegaría en el después, impepinablemente y de regalo, sin esfuerzo alguno para conquistarlo. Se conquistó el Silencio. Y, ahora, sí que sí, ha llegado el momento de agradecer los corteses aplausos. O el silencio.