

# Esperando a Jasón

## Análisis y fuentes de *Medea es un buen chico*, de Luis Riaza

M<sup>a</sup> Isabel González Arenas  
Universidad de Murcia  
iarenas@um.es

### Palabras clave:

Luis Riaza, Eurípides, Séneca, pervivencia clásica, Medea.

### Key Words:

Luis Riaza, Euripides, Seneca, Medea, classical survival.

---

### Resumen:

En este artículo se analiza la obra *Medea es un buen chico* del dramaturgo español Luis Riaza en relación con las dos fuentes clásicas del género, la *Medea* de Eurípides y la *Medea* de Séneca. Mediante el humor, la desmitificación, lo metateatral y la ruptura de los elementos dramáticos convencionales el autor nos ofrece una Medea ‘travestida’ que espera inúltimente a su Jasón.

*Medea es un buen chico* es una obra altamente ritualizada donde, a través de la idea básica de que todo teatro es el arte por excelencia de la «simulación» y la «sustitución» de la realidad, Riaza denuncia el poder ejercido por una sociedad convencional que arroja y encierra a los personajes en un círculo de soledad y vacío, al mismo tiempo que nos muestra cuáles pueden ser las claves de un nuevo teatro.

### Abstract:

This article analyzes the play *Medea es un buen chico* by the Spanish playwright Luis Riaza in relation to the two classical sources of gender, Euripides' *Medea* and Seneca's *Medea*. Through humor, demystification, metatheatricality and the rupture of conventional dramatic elements, the author gives us a ‘transvestite’ Medea who is waiting in vain to Jason.

*Medea es un buen chico* is a highly ritualized play where, through the basic idea that all theater is the quintessential art of

---

"simulation" and the "substitution" of reality, Riaza denounces the power exercised by a conventional society which throws and holds to the characters in a circle of loneliness and emptiness, at the same time which shows us what could be the keys to a new theater.

---

*Y Medea, que es sus hijos y nada  
más que sus hijos, no tiene aquí  
hijos, sólo perros*

[Riaza, 1981:9]

La pervivencia, el legado cultural y la dimensión literaria y artística que alcanza el mito de Medea en las letras y en las artes universales son inmensos.<sup>1</sup> En este trabajo nos proponemos establecer cómo ha sido recreada la tragedia de Medea en la obra *Medea es un buen chico* de Luis Riaza. Para ello, mostraremos cómo juega el dramaturgo con las fuentes clásicas del género,<sup>2</sup> si se acerca más al modelo de Eurípides o al de Séneca y qué toma de cada uno de ellos cuando sea relevante la distinción, cómo utiliza los elementos escénicos de la tragedia, cuál es el conflicto trágico y, finalmente, cuál es la intención del dramaturgo al recrear el mito, qué nos está diciendo con esta nueva Medea.

Luis Riaza comienza a escribir en la década del 60 del pasado siglo XX, aunque podemos definirlo como un autor de la transición democrática,

---

<sup>1</sup> El interés que esta figura mítica sigue despertando tanto en la creación artística como en el estudio por parte de la crítica puede verse en la siguiente bibliografía, ofrecida sin ánimo de exhaustividad pero que supone un significativo ejemplo sobre ello: Clauss and Johnston, (eds.), 1997; Gentili e Perusino (eds.), 2000; López y Pociña (eds.), 2002; De Martino y Morenilla (eds.), 2004; López y Pociña (eds.), 2007.

<sup>2</sup> Somos conscientes de que, hasta llegar a Eurípides, la leyenda o el mito de Medea tenía ya una larga tradición literaria y sus «casi diez siglos de tradición oral o literaria, son tiempo muy suficiente para que una saga se altere y descomponga, reinterpretada al gusto de cada época», como indica García Gual, 1971: 89. No obstante, la configuración que le dio el gran trágico prácticamente eclipsó a las anteriores o posteriores variantes, quedando conformados ya los rasgos esenciales de la heroína que han llegado hasta nuestros días. Por otro lado, dado que estamos en el ámbito del teatro, nos pareció más acertado establecer el cotejo de *Medea es un buen chico* con las dos obras dramáticas canónicas, lo cual no es óbice para que pueden hallarse relaciones con otros textos de la épica o de la poesía, como por ejemplo, la *Carta XII* de Medea a Jasón en las *Heroidas* de Ovidio, cuyas fuentes son, precisamente, la *Medea* de Eurípides y las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Asimismo, justifica nuestra comparación el que las tres obras presenten la pasión de Medea como eje de la peripecia trágica.



pues su mayor producción dramática abarca desde la década de los 70 hasta nuestros días. Es incluido, frecuentemente, en la llamada ‘generación simbolista’,<sup>3</sup> aunque su escritura ha sufrido una lógica evolución, o pasado por varias etapas,<sup>4</sup> desde una vanguardia estética a una política en las décadas de los 60 y 70, hasta una nueva etapa en la que el autor ha trabajado hasta el momento actual, donde se inscribe la obra que vamos a analizar brevemente en este trabajo, *Medea es un buen chico*<sup>5</sup> [Riaza ed. 2006]. No obstante, siempre se ha situado en los márgenes del teatro comercial y es un ejemplo vivo, como, entre otros, Martínez Ballesteros, José Ruibal, etc., de la paradoja de esta generación: tienen una mayor libertad de creación tras la caída del franquismo y la posibilidad de experimentar con nuevos lenguajes escénicos, sin embargo fueron los menos representados, pues su lenguaje se había distanciado de «ese nuevo público que se fue gestando durante la democracia entre el desencanto y la frivolidad» [Oliva, 2004b: 272]. Así, Luis Riaza y otros dramaturgos de esta generación simbolista «tienen sus raíces en la lucha contra la dictadura y lucharon por un teatro en libertad en un país que, cuando lo consiguió, los devoró» [Oliva, 2004b: 232].

Con la democracia el teatro privado va desapareciendo en pro del teatro público y se desplaza desde la vanguardia a la masificación y al teatro comercial, volviendo a fórmulas teatrales conocidas por el gran público como el realismo, el teatro clásico y el decimonónico. De esta manera, va

<sup>3</sup> O incluido en el grupo de los ‘nuevos autores’. Sin embargo, estas conceptualizaciones no responden estrictamente a una generación o a un movimiento, pues hacían referencia a una nómina de dramaturgos muy heterogéneos que, si bien tenían algunos objetivos similares: cuestionar «la propia comedia convencional [...] y las aportaciones de los realistas [...] con la principal nota común de la disconformidad con el sistema político establecido [...]», Oliva, 1989: 337, diferían bastante en sus estéticas.

<sup>4</sup> Sobre este particular puede consultarse Ruiz Pérez, 1986-1987: 480-484 y Grande, 2006: 334, para quien «la transformación de la escritura dramática de Riaza no resulta ajena al ámbito social de la transición española y al desencanto político propiciado por el primer gobierno demócrata, tras el período de euforia posfranquista». No obstante, toda la obra de Riaza presenta unas constantes y una evidente continuidad estética, o como dice el autor «Siempre se escribe la misma obra. Los oscuros gusanos de cada dramaturgia siempre son los mismos y siempre procura uno librarse de ellos con los mismos exorcismos», Riaza, 1976: 15.

<sup>5</sup> Publicada en *Pipirijaina*, nº 18, enero-febrero de 1981. Representada en enero de 1985 en una coproducción entre el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigida por Luis Vera.



perdiendo su función social y comienza a acentuarse la supremacía de los directores y productores por encima de los dramaturgos. Riaza se sitúa intencionadamente fuera de esta dialéctica entre el teatro y las instituciones que otorgan las subvenciones, y quiere recuperar una 'teatralidad' que para él, según el profesor Ruiz Pérez [2006:20], «es el encuentro desnudo entre un actor y un espectador»; «Riaza se mueve entre una autonomía estética y la denuncia» [Ruiz Pérez, 2006:22] mediante el mito, las formas de lo ritual y ceremonial,<sup>6</sup> la máscara que teatraliza la realidad pero, al mismo tiempo, la desvela y la evidencia, mediante un *collage* o *pastiche* de textos con una finalidad primordial: cuestionar la existencia del teatro mismo.

En cuanto a un contexto literario-estético más amplio, podemos insertar a Riaza en las vanguardias posteriores al teatro del absurdo, a las teorías de Artaud y al teatro de Grotowski. Sin embargo, su teatro va a beber en esa tradición anterior, aunque sea para deconstruirla y denunciar su falsedad,<sup>7</sup> la falsedad de todo teatro como el arte por excelencia de la 'simulación y el fingimiento' y que, lejos de acercarnos a la realidad, nos aleja y ofrece una imagen deformada de ésta.

En definitiva, su escritura podría muy bien erigirse en representante de la 'crisis'<sup>8</sup> del teatro de finales del s. XX, una dramaturgia que utiliza las máscaras como elemento para denunciar el fingimiento, cuyos referentes

<sup>6</sup> Sobre estos aspectos en el teatro español puede verse Cornago, 1999, y Torres, 2001. Para Riaza es, precisamente, el teatro ceremonial el que «puede atacar más la conciencia del espectador burgués», frente a, por ejemplo, las propuestas de Brecht, que la burguesía acaba por asimilar, o las del teatro documento, García Pintado, 1974: 11.

<sup>7</sup> La denuncia de Riaza sobre la falsedad, la simulación o la sustitución va más allá de lo teatral, aunque se incardine y actúe desde el teatro: Riaza denuncia la falsedad de la realidad, de una realidad que, construida desde y para el poder, oculta, engaña y somete a 'losdeabajo'. Instrumento destacado sin duda y de gran valor en esta gran trama de siglos para velarnos la realidad es el teatro, utilizado desde siempre como herramienta de los poderosos para su perpetuación. Véase sobre este particular el clarificador y magnífico *Prólogo sobre casi todo lo divino y lo humano* (o ejercicio teórico o Manifiesto) 1978, 51-97, donde Riaza realiza un amargo pero certero análisis de varias tradiciones dramáticas (teatro burgués o naturalista, teatro comprometido o 'izquierdoso' y teatro popular) y cuya conclusión es que todas siempre confluyen en el mantenimiento del orden establecido. Frente a estos teatros se alza el 'teatro riacesco' o 'teatro de los Riazas', como el autor lo denomina: «un teatro que se niega a sí mismo [...] un teatro que se pregunta siempre quién es él [...] un teatro naufrago [...] un teatro, en fin, de destrucción de los atributos específicos de la representación teatral», 1978: 109-111.

<sup>8</sup> Véase Oliva, 2004a: 255-264.



llevados hasta el vacío o el sinsentido, la repetición y lo metateatral, quieren sugerir el agotamiento de las fórmulas teatrales anteriores.

En este último sentido, el uso de la materia mítica clásica le servirá para desmitificar,<sup>9</sup> mediante recursos como la ironía, el grotesco o el humor negro, y destruir ese teatro contra el que combate, al mismo tiempo que consigue una verdadera renovación teatral, un teatro ruptural con todo lo anterior, un teatro nuevo que, para Riaza, sólo puede conseguirse «a través de las formas», y no de los contenidos, pues «si elaboramos unos signos nuevos, podemos lograr un mundo nuevo» [García Pintado, 1974: 9]. En este proceso desmitificador, lo primero que se somete a prueba es la ‘teatralidad’ misma, de ahí la metateatralidad inherente de *Medea es un buen chico*, de ahí su ruptura de la mimesis aristotélica y su irónico tratamiento que raya en lo despectivo. Por eso, en esta obra, más que de recreación del mito de Medea, deberíamos hablar de transformación, de travestismo en su doble acepción, esto es, tanto en la figura del travesti, el hombre que usa prendas femeninas, como en el sentido de ocultación de la verdadera apariencia de algo; y de inversión en cuanto a la dialéctica que subyace en la obra, cuestión de larga tradición, sobre el teatro y la vida, la ilusión y la realidad, el objeto y su reflejo: la imagen del doble que se repite hasta el infinito, como más adelante veremos.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> La recuperación y revisitación de los grandes temas, personajes, héroes y heroínas del teatro griego ha sido siempre una constante en la literatura dramática; elemento indispensable desde los orígenes del teatro, donde se vuelve una y otra vez a los mismos mitos. Sin embargo, en el siglo XX esta pervivencia adquiere nuevas connotaciones y perspectivas plegándose a diferentes estéticas e interpretaciones (psicoanalítica, antropológica, político-social, lingüística, etc.). La recuperación de los elementos y los factores del teatro original con lo que tenía de ritual y sacro es preocupación de no pocos dramaturgos y directores de teatro, como Artaud o el mismo Riaza, aunque cada uno desde presupuestos formales muy personales. En este orden de cosas la profesora Grande, 2001: 115, afirma que «la búsqueda de un teatro sagrado define los límites impíos de la Modernidad y constituye la última utopía estética de la que se resiente aún nuestro pensamiento».

<sup>10</sup> Deste otra tesitura, pero allegable a esta representación invertida de la realidad, podemos ver cierto influjo de las fiestas del carnaval, en las que se lleva a cabo toda clase de inversiones paródicas, donde todo el mundo juega a ser, justamente, lo que no es. También el cambio de roles o el uso del recurso del doble son propios del mundo al revés y la base del carnaval, procedimiento antiquísimo que está relacionado con lo cómico, la parodia y, a



Está claro que el dramaturgo conocía las fuentes clásicas,<sup>11</sup> tanto a Eurípides como a Séneca, pues si bien podemos decir, en primera instancia, que nos presenta una Medea más cercana a la de Séneca, por su carácter y por la recreación de ciertos episodios que no están en Eurípides, en general, lo que Riaza va presentando es el mitema de Medea, esto es, la parte más importante del mito que es, al fin, lo que ha perdurado, y no ha lugar, en la mayoría de los casos, a una distinción clara y exhaustiva sobre qué elementos ha tomado de cada uno de los clásicos, pues se funden en una trama que va utilizando el mito como jalón o pretexto desde donde desarrollar su interpretación. No obstante, hay algunos momentos en que sí hay una identificación clara con uno u otro de los trágicos, y así lo iremos reflejando, porque, ¿qué Medea nos presenta Riaza?

En este sentido, podemos aventurar que la ambigüedad del personaje griego, tan fuerte y viril en ambos dramaturgos, haya motivado que aquí se convierta en un hombre, aunque homosexual, y una ambigüedad que se resuelve en un travestismo.<sup>12</sup> Una Medea enamorada que espera eternamente a su Jasón, una Medea que tras la traición experimenta la otra cara del amor, el odio, y ejecuta su venganza, el filicidio (o ‘parricidio’) mientras un inexistente Jasón (o el lechero...) permanece ante la puerta.

Hay una serie de episodios que nos hace inclinarnos por una visión más directa y más cercana a Séneca, aunque en la metateatralidad constante de la obra se hace referencia a los textos de la tradición sin distinción. Por ejemplo, la representación del ‘himeneo’ entre Creúsa y Jasón, que no aparece explícitamente en Eurípides, o la referencia al fuego en el que se consume no sólo Creonte y Creúsa sino toda la ciudad, o las referencias

---

partir de la Edad Media, con el horror. Sobre la carnavalización en la literatura puede verse el estudio fundamental de Bajtín, 1988.

<sup>11</sup> Los que él llama los «padres del teatro» o «ilustres Grandes Muertos», Riaza, 1997: 36. Sin embargo, reconoce que si los tiene presentes es «siempre intentado hacer anticlasicismo», García Pintado, 1974: 10.

<sup>12</sup> También es una nota característica del teatro de Riaza la ambivalencia sexual, como iremos viendo a lo largo de esta pieza, una expresión más de su estética demoledora de anteriores dramaturgias, donde la ambigüedad cobra una gran relevancia, pues según el propio dramaturgo es la ‘esencia’ de su teatro, Miralles, 1982: 123.



continuas a la magia de Medea y el hecho de detenerse en ejecutar su hechizo sobre el vestido de novia de Creúsa en escena, impregnándolo de veneno: en definitiva, la furia de la Medea senequiana es lo que se nos muestra aquí, la Medea monstruosa, la bruja, la sacrílega e infernal: «NODRIZA.- Siempre el infierno de Medea alrededor de Jasón». [Riaza, ed. 2006:224]

Luego, aparecen otros motivos comunes, como la historia anterior de la llegada a Corinto de Medea, se habla sobre el vellocino de oro y el asesinato de su hermano Apsirto, puntualizando los crímenes que Medea ejecutó por Jasón:<sup>13</sup>

MEDEA.- [...] ¿Vio la hija de un rey, en su recorrido inquisitorio, aquel cuchillo sobre la mesa de Medea?

NODRIZA.- Preparado estaba para que yo lo viera.

MEDEA.- Cada noche mediaba Medea con él una manzana. Ofrecida por cierta serpiente maligna. La mitad de la carne para ella, la mitad para Jasón...

NODRIZA.- Vulgares detallejos esos de compartir los vulgares alimentos terrestres.

MEDEA.- Con el mismo cuchillo Medea degolló a su propio hermano de sangre. ¿Y sabes por qué, hija de un rey?

NODRIZA.- Vulgares instintos de asesina vulgar.

MEDEA.- Porque mi hermano de sangre se oponía a un simple deseo de Jasón... [...] [Riaza, ed. 2006:222]

entremezclando el amor y la sangre como si fueran cualidades inherentes al carácter de Medea, inseparables en ella. Pero Medea no es sólo la Medea vengativa, celosa, justiciera y enamorada del mito, pues, siendo mujer, también es Eva, y, por tanto, la culpable directa del pecado universal, la que incitó al hombre a pecar y, por transposición, a Jasón, ya que, indirectamente, él es la causa de sus crímenes. Por ello, Riaza pretende mostrarnos también que Jasón no es inocente, aunque él no empuñara directamente el cuchillo, en una fusión en la que se acerca más a la

<sup>13</sup> Para conocer la historia anterior de Medea mediante un recorrido por otras fuentes clásicas puede servir de referencia el artículo ya citado de García Gual y el de las profesoras Álvarez e Iglesias, 2002: 411-445.



consideración de Eurípides de Medea como víctima<sup>14</sup>, al contrario de Séneca que nos presenta a una Medea totalmente culpable y a un Jasón inocente y buen padre: «NODRIZA.- Crimen y sacrilegio rodeaban a Jasón». [Riaza, ed. 2006: 223]

Asesinatos, drogas, «sexo sucio», «pecado nefando», «transgresión de la carne», por el hecho de la homosexualidad de ambos personajes, pecados todos que Creúsa<sup>15</sup> —«manzanita del bien»— limpiará, redimiendo y devolviendo un «nuevo Jasón» a la sociedad, un Jasón que se alinearán con el poder y buscará en una fingida heterosexualidad convencional tanto la aprobación de esta sociedad como la descendencia que Medea no puede darle.<sup>16</sup>

Por otra parte, la reducción de los personajes trágicos a dos, o a tres si contamos con el ausente Jasón, y el hecho del protagonismo de la nodriza, le acerca, nuevamente, más a la *Medea* de Séneca; sin embargo, la función o finalidad con la que Riaza está utilizando la materia clásica resta importancia a este hecho o, por lo menos, no lo convierte en esencial.

Frente a Eurípides, donde la nodriza cumple un papel de mera informadora y representa la *sophrosyne*,<sup>17</sup> o actúa como intermediaria entre Medea y el coro (jefe de coro, según Rodríguez Adrados [1972: 297]), pero nunca dialoga directamente con Medea ni intenta desbaratar sus planes, en Séneca tiene una mayor representación e importancia: su papel auxiliar

<sup>14</sup> En este sentido, recordemos que Jasón no siempre tuvo un papel secundario, pues, por ejemplo, Píndaro, *Pít.* IV, 1978: 48-55, nos ofrece una visión acorde con la figura del guerrero valiente y admirable y Medea se presenta sólo como ayudante del héroe. Sin embargo, Eurípides consiguió «hacer de este arrogante héroe el villano de un drama pasional», García Gual, 1971: 104. Podemos decir que con este trágico comienza la decadencia progresiva de Jasón en favor del engrandecimiento de la figura de Medea.

<sup>15</sup> O Glauce en Eurípides.

<sup>16</sup> La concepción de un Jasón débil, interesado y cobarde ya estaba en Apolonio de Rodas. Asimismo, la traición de Jasón a Medea, e incluso a su propio yo, como veremos más tarde, con tal de conseguir el poder, es reflejo de una de las constantes del teatro de Riaza, 1983: 18: «los tejemanejes del poder para perpetuarse [...]».

<sup>17</sup> Frente a la *hybris* de Medea se alza la *sophrosyne*, única virtud para las mujeres en Atenas. Para el profesor Rodríguez Adrados, 1999: 207, «las heroínas enamoradas de Eurípides fueron el gran escándalo de la sociedad ateniense contemporánea» en la que «sólo el velo artificial del ideal de la *sophrosyne*, del autodomínio, ocultaba las profundidades del sentimiento y la pasión».



aumenta, trata de calmar a Medea (de nuevo la moderación) y se convierte en su cómplice y confidente; los diálogos entre Medea y la nodriza, ausentes en Eurípides, se estructuran mediante rápidas réplicas de ésta última que recuerdan diálogos de estirpe filosófica.

Este mayor protagonismo de la nodriza en Séneca podría derivar en que, ahora, se haya convertido en personaje principal de la tragedia, pero, ¿quién es Nodriza, realmente, en la obra de Riaza? ¿Qué relación la une a Medea? ¿Podríamos identificarla con Jasón? De hecho, la relación amor/odio que se establece entre ambas es parangonable a la relación Jasón/Medea. Al no existir Jasón, es ésta quien asume su papel, aunque también asume sucesivamente diferentes roles en ese juego de máscaras, de suplantación de personajes, de dobles, de apariencias y fingimientos que estructura toda la obra.<sup>18</sup> Así, Nodriza es la nodriza y es Jasón:

NODRIZA.- Así es. La otra noche, mientras esperaba, se fumó no sé cuántos de esos cigarros de ultramar, tan suyos...

[...]

MEDEA.- Y cuando yo aparecí...

[...]

MEDEA.- ... me besó la mano...

NODRIZA.- (*Besa la mano, luego el brazo, de MEDEA.*) Y todo ese dulce territorio que sube, niña arriba, erizado de tibia pelusilla, como un melocotón...

MEDEA.- (*Rudo.*) ¡Me haces cosquillas, nodriza!

NODRIZA.- Yo no... El señor... [Riaza, ed. 2006: 212]

pero también es Medea, mima sus acciones y se cree la única amante y legítima madre de los hijos de Jasón:

NODRIZA.- [...] (*Baja a sus "dominios". Vacía una botella de leche en el cacillo y coloca éste sobre la cocina. Saca luego un perro del arcón y lo coloca sobre la mesa.*) ¡Para ti será la leche verdadera...! ¡Para ti, la única criatura que él puso, a través de mi vientre en este mundo!

[...]

<sup>18</sup> Es un procedimiento muy habitual en Riaza el uso de las máscaras (reales o simbólicas) (o el cambio de vestuario y maquillaje), como un elemento más que viene a redundar, y doblemente, en la función 'sustitutoria' o suplantadora de la realidad que tiene el teatro para el autor.



NODRIZA.- ¡Los mismos ojos verdes que tu padre...! (*Lo examina entre las patas.*) ¡Y sus mismas bolas duras entre las patotas! ¡Serás un marinero de barbas pichudas, como él! Tú, mi niño, sí que has salido suyo, y no esos de arriba, habidos todos y cada uno en exposiciones caninas... [Riaza, ed. 2006: 209]

Pues en este juego que es el teatro los personajes son intercambiables, porque estamos inmersos en la representación, en la convención teatral, estamos ante actores que pueden perfectamente encarnar uno u otro papel.<sup>19</sup>

En este orden de cosas, estamos ante una de las primeras rupturas de la teatralidad que tanto abundan en la obra. Ya quedó dicho cuánta importancia tiene lo metateatral, pues atraviesa completamente el texto de principio a fin y es el motor de la historia: la actuación es el único modo de vida y de justificación que tienen los personajes, su único modo de existencia, aunque ésta remita al vacío. Nos encontramos, en realidad, con dos actores que encarnan a todos los de la tragedia clásica (sólo a los protagonistas, no a los personajes episódicos): a Creúsa, en ningún momento nominada, sino identificada como «la hija de un rey»; al rey Creonte, a la nodriza, a Jasón y, por supuesto, a Medea, y esta última doblemente. Se produce un continuo deslizamiento de una identidad a otra sin solución de continuidad, con constantes interrupciones de la historia de una escena a otra que rompen nuevamente la ilusión teatral.<sup>20</sup> Y no sólo entre los personajes del mito, sino también entre otros personajes arquetípicos de la literatura y el cine. De hecho, el final de la obra nos presenta a los dos protagonistas especularmente como si fueran el mismo<sup>21</sup>,

<sup>19</sup> El hecho de que los actores realicen varios papeles se utiliza aquí como un procedimiento más de deconstrucción de los elementos dramáticos convencionales. Riaza lo ha expresado varias veces en sus explicaciones ‘teóricas’ acerca de su poética teatral: «*Sí me interesa que escénicamente un actor no sea el signo unívoco de un solo personaje. Un actor puede representar al mismo tiempo dos personajes... La explicación más válida de esto puede ser el intento mío por renovar formas*», García Pintado, 1974: 8.

<sup>20</sup> Uno de los motores fundamentales del teatro de Riaza es, precisamente, romper la ‘fascinación’ que produce en el espectador, «*pasar a la anulación de la cuarta pared [...] sacando al espectador, mediante la multiplicación de las perspectivas y la dislocación de las referencias de su pasividad*», Riaza, 1978: 113.

<sup>21</sup> Francisco Nieva, 1976: 10, en su introducción a la edición de *Retrato de dama con perrito* diría: «*Cada personaje de Riaza es siempre uno y su contrario, es el antagonista de sí mismo*».



y, así, Nodrizza tiene una habitación secreta idéntica a la de Medea, se viste igual que ella y, del mismo modo, suspira por el regreso de Jasón. En definitiva, nos hallamos ante personajes que se saben actores pero que, al mismo tiempo, como un macabro juego de espejos, acaban siendo personajes de sí mismos. Su tragedia no es en realidad, o no en primer lugar, la frustración de sus deseos o su infertilidad, sino su nula entidad real, su inexistencia fuera de la representación. De ahí que la puerta del escenario no sea practicable, esto es, está pintada en la pared, finalmente será borrada y no conduce a ninguna parte: no hay escapatoria ni salida posible y, cuando termine la representación, nuestros protagonistas dejarán igualmente de existir en espera de una nueva función.

Dentro de este teatro de la suplantación o de la «sustitución»,<sup>22</sup> tal como anuncia el «Portal poemático» que a modo de prólogo precede a la tragedia (o tragicomedia),

Todo es sustitución:  
el signo remeda la realidad,  
el personaje, la persona  
y el teatro, la vida.

[Riaza, ed. 2006: 203]

los personajes cambiarán de papel utilizando elementos escénicos externos que se acercan a los procedimientos de la tragedia clásica, como máscaras, disfraces, vestuario, maquillaje..., pero pondrán constantemente en evidencia la puesta en escena, esto es, sólo jugarán al juego de no-ser-yo desterrando a cada cambio de rol la ilusión de realidad, el ‘como si’. Ello no quita que, en múltiples ocasiones, se sientan confundidos, dada su imprecisa existencia, y entren en conflicto con sus momentáneas y sucesivas identidades:

---

<sup>22</sup> Reconsideremos sobre este particular las palabras de Riaza, 1981: 4 y 6, en el prólogo que acompañó a la primera edición de *Medea es un buen chico* en la revista *Pipirijaina*, por lo que tienen de reveladoras para entender la particular poética del dramaturgo y lo que vamos a leer en esta obra: «*La vida es sueño. El teatro y su doble. El espejo y el reflejo. La caverna —más vieja que Platón meando en una tapia— y sus sombras techudas. Los dioses del afuera y lo que cuelga. Medea y su Nodrizza*».



NODRIZA.- ¿Somos la nodriza, o la hija de un rey? El libro no lo dice.  
 MEDEA.- ¡Una mezcla! Que la mitad de ella dé ocasión a la otra de fundirse con su disperso elemento: la materia con el espejo, el personaje con la actriz, tú con tu papel... [...]  
 NODRIZA.- La hija del Rey prefiere no morir... [Riaza, ed. 2006: 224]

MEDEA.- Nodriza, ¿desde cuándo no te cortas las uñas? Pareces un gatito...  
 NODRIZA.- (*Desde el interior de la toalla.*) Yo no... El señor...  
 MEDEA.- (*Arisca, de repente.*) ¡Y ahora, los malditos dientes...! ¿Sabes que me has hecho sangre, maldita zorra?  
 (*Con un gesto brusco abate la toalla. NODRIZA está de rodillas abrazada a la cintura de MEDEA.*)  
 NODRIZA.- ¡Yo no! ¡El señor...! [Riaza, ed. 2006: 214]

O se creen ambigüedades continuas, sobre todo de identidades sexuales, ya que podríamos decir que toda la obra gravita bajo el signo de lo ambiguo desde su propio título, del doble sentido, de la vaguedad..., tanto temática como lingüísticamente:

MEDEA.- Algún día te daré de vergajazos, nodriza...  
 NODRIZA.- Llegado el momento, pondrá mi culo a disposición de la verga de madame... Mi culo no es sagrado como el de madame... (*Besa el culo a MEDEA.*)  
 MEDEA.- ¡Aparta tus hocicos de mí! ¡Me llenas de ambigüedades!  
 Nodriza.- Yo no...Monsieur... [Riaza, ed. 2006: 217]

NODRIZA.- Parece que a la señora siempre se le ocurre una nueva invención cuando voy a partir. Como si la señora temiera quedarse a solas con Medea... Pero el agradecido nodriza no sabría negarle a la señora el postrer favor... [...] [Riaza, ed. 2006: 239]

En este último sentido, es de destacar el continuo cambio en las fórmulas de tratamiento que recibe Medea por parte de la nodriza y viceversa. Así, Medea será, frecuentemente, tratada con apelativos de género femenino (señora, señorita, *mademoiselle*, niña, *madame*...), pero también, de manera irónica, Nodriza se referirá a ella como *monsieur*; e inversamente, Nodriza será aya, ama, nodriza, sierva y criada, aunque también señor y rey. Asimismo, este lenguaje (plagado de galicismos y germanismos, que pretende parodiar un supuesto ‘dialecto’ travestido o



afeminado) está impregnado de algo más: nuevamente, en su convencionalismo, denuncia la falsedad de lo que estamos viendo o leyendo, de todo lo que está sucediendo en escena, pero también de lo que ‘sucedió’, esto es, de la materia textual de la tradición, del mito.<sup>23</sup> De ahí que Nodriza afirme haber amamantado a «cuatrocientas Medeas».<sup>24</sup>

Así, la obra resulta ser, en su conjunto, una gran mentira, pero, como quiera que el mito está establecido, supone también una traición tanto al texto escrito como a la propia representación y al mito mismo: Medea es un hombre, Jasón no existe, los hijos son falsos, pues, lógicamente, Medea no puede tenerlos... De esta manera, y acomodándose a las propias vicisitudes de la escena o al capricho de los propios personajes, la historia fijada por los textos se abre a multitud de posibilidades, a infinidad de «a no ser que», de posibles contingencias que, manteniendo el mitema, cambian las circunstancias, los lugares y los modelos del mito de Medea, en concreto del supuesto encuentro de Jasón con Creúsa, que resulta ser Ana Karenina, una dama elegante en un Derby, la *femme fatale* del Gran Casino, una viajera del *Orient Express* o del *Titanic*, o, irónicamente y de nuevo jugando con la ambigüedad, un gánster de cine negro, pues «cuando no se hace literatura sobre la realidad (que hemos quedado que no existe) sino literatura sobre la literatura, todo vale» [Riaza, 1981: 10]:

NODRIZA.- ¿Quién, al fin, se ha decidido a que a que madame se enfrente?  
¿Ana Paulova Karenina? [...] ¿La elegante del Derby? [...] La porteuse  
d’amor et de fortune dans le Gran Casino ? [...] ¿La desconocida viajera, de  
cintura para arriba del *Titanic* y de cintura para abajo del *Orient-Exprés*? [...]  
¿Preusa, la hija de Creón, rey de Corinto? [...] ¿*Il tenebroso capo Della  
banda*? [...]¿Cuál de ellas conseguirá el papel? [Riaza, ed. 2006: 221]

<sup>23</sup> No en vano uno de los ataques de Riaza hacia la convención teatral se dirige al lenguaje: «Nuestro/mi teatro tendría que abonarse la instalación de un lenguaje de ruptura con cuanto suponga bien decir», Riaza, 1978: 101.

<sup>24</sup> Que tanto puede referirse a las diferentes representaciones de esta obra o a las muchísimas versiones, variantes, adaptaciones, relecturas, traducciones, etc., que existen sobre el personaje mítico de Medea, donde Riaza establece implícitamente una continuidad con la tradición literaria insertando su obra en la cadena intertextual de la Literatura. Sobre este particular puede verse su personal forma de entender la intertextualidad en el prólogo a *Las máscaras*, Riaza, 1997: 11-47.



Aunque, finalmente, se decidirán por «la hija de un rey», por Creúsa, y comienzan a seguir, con ciertas salvedades, la historia de Medea que ha pervivido de la tradición, en este caso de Eurípides:

NODRIZA.- A no ser que madame prefiera los padres de las antiguas letras y fuera aquella vez en que madame y monsieur llegaron, fugitivos de Cadmos, a Corinto, a bordo de una nave que era llamada Argos. Y, en el muelle, los cabellos desnudos y rubios, estaba ella, la hija del Rey... [Riaza, ed. 2006: 220]

En cualquier caso, lo único que importa no es la personalidad concreta de la antagonista, basta con que sea mujer porque, en esta batalla perdida, lo único que Medea no puede darle a Jasón es lo que sí puede ofrecerle una mujer: descendencia.

Llegados a este punto, la obra se estructura en torno a los episodios fundamentales del mito, si bien transfigurados y desmitificados, con el esfuerzo de los protagonistas por seguir el texto fijado; esfuerzo, en muchas ocasiones, ímprobo, pues se despistan continuamente y se salen de la historia intercalando personajes de otras obras, como, por ejemplo, a Armando Duval, de *La dama de las camelias*, cuando Nodriza confunde al rey Creón con aquél.

La obra presenta dos partes diferenciadas por el dramaturgo, y en cada una de ellas, entre la mezcolanza, podemos entresacar los hitos primordiales del mito, esto es, su armazón. En este sentido, y a efectos metodológicos, podemos distinguir cinco episodios, de los cuales tres corresponden a las partes fundamentales sobre las que se asienta el mito, y los otros dos son originales en el sentido de que no aparecen en la tradición anterior, aunque estén basados en la misma historia. En la primera parte hemos establecido dos: el que hemos llamado ‘Los rituales de la espera’, y el segundo, que supone el encuentro de Medea con Creúsa; en la segunda parte tenemos tres episodios: la boda y muerte de Creúsa, el diálogo entre Medea y Creón y, finalmente, la venganza y la soledad en la que queda Medea. De esta manera se configura una estructura circular, pues la obra comienza y termina de la

misma manera y en el mismo lugar: en la espera. Los personajes no avanzan y, además, este círculo o espiral donde se encuentran ya viene dado por el carácter cíclico de las distintas funciones teatrales y de su oficio, el de actor.

En la primera parte tenemos un episodio inicial preparatorio del conflicto: la espera de Jasón, su inminente llegada, donde se manifiestan esos rituales de la espera, el baño y acicalamiento de Medea, con una morosa descripción de las prendas femeninas que le va poniendo poco a poco Nodriza para recibir a su amante.

La supuesta llegada del ‘señor’ es uno de los ejes temáticos sobre los que se construye el texto, además de conformar el detonante del conflicto trágico y su no solución; envuelve todos los caracteres y la construcción dramática, pues los personajes siempre están esperando a ese improbable Jasón hecho de la «sustancia de los sueños», como diría Shakespeare, y de los deseos de Medea y Nodriza.

Pese a su división en dos partes y la multitud de anécdotas y motivos que se van encadenando en la trama, en lo esencial la obra presenta una fuerte cohesión temática —dada por el mito— y, pese a su estatismo y mezcolanza aparente, podemos distinguir perfectamente en ella el progreso de la acción desde su exposición y desarrollo, hasta su clímax y desenlace, si bien, en algunos momentos, la trama queda algo diluida por las continuas interrupciones de la acción mítica.

De esta manera, la superficie desordenada y caótica de la historia nos descubre una obra muy bien organizada en cuanto a la tensión dramática y la unidad de acción. De hecho, también presenta, hasta cierto punto y con matices, unidad de espacio y de tiempo, acercándose, por tanto, más de lo que en primera instancia podría parecer, a las coordenadas aristotélicas.<sup>25</sup> Sin embargo, el uso que se hace del tiempo, aunque la obra transcurre

---

<sup>25</sup> La existencia de dos espacios o dos estancias, la habitación de Medea y la cocina de Nodriza, con su cuarto oculto, no es óbice para negar esta unidad, pues, dado que son especulares y que juntos representan el encierro de los personajes y su incomunicación con el espacio exterior, pueden perfectamente asimilarse, aunque desde otro punto de vista signifique una utilización del espacio escénico no convencional, por la simultaneidad conjunta de acción y espacio.



durante unas nueve horas, es multívoco y simbólico: el reloj que marca la hora está pintado y Nodriza borra las manecillas cuando quiere adelantarlo a su capricho; por otro lado, el tiempo interno de la obra coincide con el tiempo de la representación y, a su vez, con el tiempo del «servicio de noche» de Nodriza. No obstante, también hay un tiempo externo, el del mito, eterno y circular, fuera de las circunstancias históricas y de su ineludible cronología, y además, es el tiempo vivencial, alargado hasta el infinito, de la espera de lo que nunca llega, el tiempo del absurdo. Tenemos, por tanto, la manifestación del tiempo desde un punto de vista complejo, aunque unitario, que se aleja de nuestra concepción y mediciones reales: hay un tiempo circular, un eterno retorno; un tiempo teatral, también circular en cierto sentido; y un tiempo simbólico que se mide en instantes de espera, y que se alarga o contrae según la experiencia mental del sujeto, según su percepción subjetiva y particular:

MEDEA.- ¿Qué más da quien espere? Lo que importa es que el tiempo, y el tiempo, y el tiempo, corromperían esa espera y llegaría a ser indiferente el que Jasón llegara o no llegara... ¡Muerte al tiempo! [Riaza, ed. 2006: 229]

En otro orden de cosas, pero conectado con esto, está la sensación de inminencia que envuelve la tensión dramática: la inminencia de la llegada de Jasón desde el comienzo:

MEDEA.- (*Después de un tiempo en que parece escuchar atentamente.*) ¿No has oído que llaman? [Riaza, ed. 2006: 208]

MEDEA.- ¡Hazlo, nodriza! Prepárame para la fiesta. El señor está a punto de llegar. [Riaza, ed. 2006: 213],

del cumplimiento de la venganza y el crimen; de la llegada de Creúsa; del abandono de la nodriza porque su jornada de trabajo termina; en definitiva, los tiempos de espera antes referidos.

Siguiendo con la estructuración de los episodios de la obra, el segundo, totalmente innovador respecto a la tradición, supone el encuentro



entre las dos rivales —Medea y Créusa—, y conforma el segundo eje temático del texto y el conflicto propiamente dicho: la traición de Jasón y el consiguiente abandono de Medea y de sus ‘hijos’ por la boda con la princesa.

Es central en este capítulo ver cómo enfrenta Riaza a los personajes, de manera totalmente maniquea, aunque efectiva, utilizando el simbolismo de los colores<sup>26</sup> y su identificación cultural con el bien y el mal, con la pureza y la corrupción respectivamente.

En este sentido, el negro y el blanco quedarán constantemente encarados y separados y, secundariamente, otros colores que nos suscitan aromas, que nos acercan a la tierra en una posible asociación con la fertilidad de la naturaleza. Mientras la blanca princesa, aunque finalmente predomine en ella el blancor inmaculado, puede permitirse una gama de colores más amplios como el granate, el color «hoja seca», el color vino, el canela o el malva, toda la ropa de Medea debe ser «negra y negra», en una curiosa intensificación mediante la reduplicación del adjetivo que produce el efecto deseado, esto es, acentuar la insondable oscuridad de Medea frente a la luz de Créusa, contraponiendo lo homosexual con lo heterosexual.

MEDEA.- (*Entre dientes.*) El señor apostó a sus colores y no a los de Medea. [Riaza, ed. 2006: 217]

El negro representa todo lo que es repudiado por la sociedad, el «infierno de Medea»: sus crímenes, sus transgresiones, su hechicería, pero también su homosexualidad, su travestismo, sus deseos, no acordes con su naturaleza, de ser madre y darle hijos a Jasón; en definitiva, su marginalidad: «NODRIZA.- Vuestra capa fundamental, de terciopelo negro y negro, color sangre de víctima...» [Riaza, ed. 2006: 232]

<sup>26</sup> En otra obra titulada *Epílogo* también el autor hace una utilización semejante de la simbología cromática, asimilando ciertos colores con ideologías, estéticas y, por supuesto, con el bien y el mal.



Esa sangre derramada por Medea, cuyo color rojo también forma parte intrínseca de su cromatismo simbólico, representa tanto la criminalidad como la pasión, el fuego del amor de Medea:

NODRIZA.- (*Con un lápiz de labios en al mano.*) ¿Pálidos los labios, o algo más subidos de pasión?

MEDEA.- Rojo y rojo: esta noche siento como lumbres por dentro. [Riaza, ed. 2006: 219]

Esta contraposición de colores y caracteres se encarna, a su vez, en dos objetos, dos pamelas: negra, del mal e infértil la de Medea; blanca, del bien y fértil la de Creúsa:<sup>27</sup>

NODRIZA.- ¡Paso a vuestra rival! (*Se quita rápidamente el uniforme de mayordomo y aparece vestido con ropa interior femenina de encaje blanco, idéntico en el estilo y la forma al que lleva, en negro, MEDEA. Se acerca al armario —o al mueble sobre el que se encuentre— y coge un último tocado: una pamelita blanca también igual y contrastada con la negra que lleva MEDEA.*). ¡Medea contra su propia obra! ¡De mujer a mujer! ¡De igual a igual! Sólo que la recién llegadita es sobrevolada por una nube blanca: el cucurucho del hada beneficia el penacho de la santa doncella... ¡La pamelita del bien...! [...] [Riaza, ed. 2006: 221],

y la blancura, pureza, bondad y convencionalismo de «la hija de un rey» redimirá a Jasón de los pecados cometidos con Medea:

MEDEA.- [...] ¡El pecado nefando, el peor, rodeaba a Jasón antes de convertirse en el esposo de la hija de un rey!

Nodriza.- (*Serena.*) Algo de lo que la hija del Rey redimirá a Jasón... En el mismo centro del día, ya próximo, el protocardenal bendecirá en la catedral de Santa Gúdula la unión de una mujer limpia y de un nuevo Jasón...

[...]

MEDEA.- Y las voces blancas del coro angelical elevarán su cantora plata hacia las blancas crucerías de las bóvedas blancas. Y Jasón y la hija de un rey quedarán formando una compacta bola de blancura sacramentada. [Riaza, ed. 2006: 225]

<sup>27</sup> Nuevamente como en *Epílogo*, una pieza en un acto de un solo personaje, donde la protagonista dirá: «*Vosotros, los decentes, los honestos, los comediosmandas, los coronados con las pamelas del bien [...]*», Riaza, ed. 1983: 96.



Recordemos que el blanco como sinónimo de pureza e inocencia también es utilizado por Eurípides [2003: 253-255] al referirse a Creúsa en tres ocasiones cuando el mensajero describe su cruel muerte:

MENSAJERO.- [...] pero luego ocultó sus ojos y volvió hacia atrás su blanca mejilla [...]. (vv. 1146-1147)

[...] con su blanquísimo pie. (v. 1164)

[...] la blanca carne de la desdichada. (v. 1190)

Pero también hay otro color que acompaña a Medea: el color verde, el color de la envidia y típicamente asociado a la ponzoña, al veneno y que, juntamente con el negro y el rojo, redundando en un sema común: la muerte. Con él entramos en una de las facetas de Medea que más destacará Séneca y que aquí gravita como lo no dicho explícitamente, aunque referido mediante indicios desde el comienzo de la obra, esto es, la Medea hechicera y maga, cuya magia, una vez más, se enfrentará a Creúsa por su color, y así, frente a la lógicamente magia negra de Medea, se dirá de la princesa: «MEDEA.- ¡La magia blanca de aquella maldita hija de un rey!» [Riaza, ed. 2006: 219].

Una vez definidas protagonista y antagonista, Medea le contará a Creúsa toda la historia anterior de ambos tal y como la cuenta la tradición: los crímenes que Medea cometió para huir con Jasón de su tierra, el robo del vellocino de oro... Y aunque la función de todas estas explicaciones puede ser similar a la del coro clásico, en el sentido de recordarle al público aquellos aspectos del mito necesarios para la comprensión de la obra, en realidad, al entrar todo en la órbita de la transgresión, metateatralidad y parodia que impregna la obra, lo que Riaza logra es desmitificar y rebajar los hechos del mito. Por ejemplo, el vellocino queda convertido en una alfombra, o se alude a él como «borrego divino»:



MEDEA.- (*Deja caer el cuchillo al suelo. Señala la alfombra a los pies del lecho.*) ¿Veis también ese carnero desparramado a los pies del lecho de Medea?

NODRIZA.- También lo veo. Supongo que me debe recordar el vellocino de las literaturas. Aquí sólo existe bisutería literaria. Impostura y simulacro todo... [...]

NODRIZA.- ¡Conmovedora crónica! Unas veces se roba a los cielos el fuego; otras, vulgares pellejos de borrego... Pero puede continuar con sus hechos y hazañas... [Riaza, ed. 2006: 223]

Este encuentro entre «la hija de un rey» y Medea, con el que termina la primera parte de la obra, culminará con el desvelamiento de la verdadera identidad de Medea, con el descubrimiento de un secreto celosamente guardado y ocultado, tanto por los ropajes como por el lenguaje utilizados por las dos protagonistas: Medea es un hombre y, por ende, la única relación que podría mantener con Jasón es de tipo homosexual:

NODRIZA.- El crimen, el sacrilegio, la droga y el sexo sucio rodeaban a Jasón.

MEDEA.- ¿Y sabes qué más?

NODRIZA.- ¿Qué más, Medea?

MEDEA.- ¡Esto!

(*Se baja las bragas negras y queda con su masculinidad al aire.* NODRIZA grita.)

NODRIZA.- ¡Tapaos, señora! ¡Descubris a la intrusa la otra cara de nuestro secreto! ¡Tapaos! [Riaza, ed. 2006: 225]

Y, por consiguiente, los únicos hijos que podrían tener son creaciones, «hijos de la imaginación», falsos, como falso es también lo que estamos viendo en escena y, por transposición, el mito.

De esta manera termina la primera parte de la obra y el segundo episodio que hemos marcado. La segunda parte —sensiblemente más corta que la primera, porque los acontecimientos comienzan a precipitarse en una ascensión creciente de la tensión, pero también porque, dentro de lo metateatral, el tiempo de la representación se agota— está formada por tres episodios que se corresponden con los de la tradición, como adelantamos: la boda y muerte de Creúsa, el diálogo entre Medea y el rey Creón y la



venganza de Medea, motivo este último que lleva hacia un desenlace revelador y totalmente distinto al de la tragedia clásica.

No obstante, Riaza establecerá sus propias reglas a la hora de la recreación de estos episodios, pues la representación de la boda y muerte de Creúsa por la magia de Medea transcurrirán antes del encuentro entre ésta y el rey, lo cual quiere decir que sólo tiene lugar en la imaginación de los protagonistas. De hecho, es Creón el que recibe de manos de Medea el regalo, en este caso el vestido de novia que Creúsa llevará en su boda — sustitutos de la corona y el peplo, pero con idéntica función—, pues es materialmente imposible que la dádiva sea entregada por los hijos quiméricos de Medea.

Es interesante observar cómo, de nuevo, Riaza se muestra más apegado a la tradición que recibe de Séneca [1987: 334], pues no sólo dedica bastante espacio a mostrarnos la hechicería de Medea y cómo prepara su veneno sobre el vestido, sino que también recrea la escena de la boda, el epitalamio que el Coro canta en la obra de Séneca. Igualmente, la muerte por el fuego que aquí se imaginan los personajes recuerda el fuego que mató a Creúsa y a su padre, que asoló también a todos los habitantes del castillo y alcanzó a toda la ciudad en una intertextualidad interesante, aunque paródica:

MEDEA.- [...] Las damas de la nobleza lloran... ¡Y es entonces cuando se abre la muerte por el fuego...! Una rueda de llamas surge del vestido y la piel de la nívea princesa se convierte en una costra requemada y negruzca. Del vestido preparado para el himeneo no queda pronto sino un montón de polvo y *cenicillas*... [Riaza, ed. 2006: 230-231]

MENSAJERO.- Todo se ha perdido. Se ha venido abajo la estructura del reino. Hija y padre yacen, mezcladas sus *cenizas*. (vv. 879-881)

Pero también nos recuerda a Eurípides [2003: 255] en la descripción del sufrimiento de la princesa:



MENSAJERO.- [...] la corona de oro que rodeaba su cabeza lanzaba un prodigioso torrente de fuego devastador, y los sutiles peplos, regalos de tus hijos, devoraban la blanca carne de la desdichada. (vv. 1186-1190)

Una vez escenificada cómo será la muerte de Creúsa, nuestros personajes se preguntan qué es lo que viene después en la tragedia según la tradición, nuevamente en un procedimiento revelador de lo metateatral y de insistencia en lo textual:

MEDEA.- ¿Y qué dispone la trama ilustradora para seguir adelante? ¿Qué falta de noche antes de que llegue el señor?  
NODRIZA.- La señora debe ser expulsada como un perro, de Corinto. Luego vendrá la desolada despedida de Medea y los niños. Luego el señor llegará...  
MEDEA.- ¡Cúmplase, pues, el destino de Medea! ¡Los dioses son la trama! ¡Que se lleguen los esbirros del Rey! ¡Que no tarden los arrojadores de perros...! [Riaza, ed. 2006: 231],

en una curiosa e interesante identificación entre el *fatum* griego y el texto, de manera que lo inexorable del destino se parangona aquí con la inmutabilidad de la palabra escrita, con la imposibilidad del cambio, único destino posible que pueden permitirse los entes no reales o ficcionales, es decir, ante criaturas de papel el destino no puede ser otro que el que esté fijado en la escritura... Asimismo, en un guiño al espectador o lector, supuesto conocedor de la historia, se vela cualquier referencia directa a lo que sucederá a continuación del destierro de Medea y su despedida de sus hijos, esto es, su venganza y el asesinato de los niños, hecho que aparece cifrado en esos puntos suspensivos de la frase «Luego el señor llegará...», cuya referencia anula la interrupción exaltada de Medea.

Inmediatamente, con un rápido cambio de vestuario, Nodriza se convierte en el rey Creón, un rey totalmente magnánimo y de trato amable y deferente con Medea.<sup>28</sup> Si en Eurípides Medea tiene que marcharse de Corinto desterrada con sus hijos, y en Séneca Creonte se queda con ellos a instancias de Jasón a Creúsa, Riaza da un paso más en esta singular

<sup>28</sup> Como en otra obra de Riaza, *Antígona... ¡Cerde!*, «Creón encarna la caricatura del personaje que desde el poder, simula comprender al débil», Ragué, 1992: 116.



evolución y es el rey quien ruega a Medea que le deje a los niños, pues es la princesa la que quiere tenerlos. Además, el tradicional plazo de un día para abandonar la región se alarga aquí a un tiempo indeterminado, ofreciéndosele todo el tiempo que necesite para guardar sus cosas:

MEDEA.- ¡Acaba de una vez, Rey! ¿Cuánto tiempo se me da para dejar el campo libre a la yerbecilla y a la verga incrustada en sus tiernos tallitos?  
NODRIZA.- Tómate el que creas conveniente...Te aseguro, hija mía, que nadie te fuerza... [Riaza, ed. 2006: 233]

En cuanto a la imagen que aquí se muestra del rey, podemos decir que la subversión que Riaza lleva a cabo del mito abarca todos los niveles textuales y a todos sus protagonistas, pues este rey se porta más como un padre que como el tirano de la tradición, aunque también se habla de él como de un titiritero que maneja al resto de personajes, realizando una comparación entre el poder omnipotente de un rey y el dominio de un titiritero sobre sus marionetas, en otro intento de llevarlo todo al ámbito de lo metateatral:<sup>29</sup>

MEDEA.- ¡Destapa ya tus cartas, Rey!  
NODRIZA.-...el principal motivo es el de pedirte que tus hijos, el mayor rastro que una mujer pude dejar de su paso por la tierra, en esta tierra queden. Vine a rogarte, ¡sí, a rogarte!, que tus hijos no partan contigo...  
MEDEA.- ¿De modo y manera que eran ellos, los niños, los que pendían al extremo de los hilos? ¡Eran ellos los manipulados por el gran titiritero, el Rey Creón...! [Riaza, ed. 2006: 233]

Finalmente, el rey se marchará emocionado por el regalo que Medea le ofrece para Creúsa, el vestido de novia para una boda que, como dijimos, transcurre antes del encuentro entre el rey y Medea.

<sup>29</sup> Es allegable respecto a esta identificación otra que, referente a lo marginal, a su invisibilidad e inexistencia, Riaza ya había establecido. En «Epílogo tras el epílogo» habla de un paralelismo entre el concepto o la figura del personaje en sí mismo, el actor y el homosexual con las siguientes palabras: «*En su doble marginación de personajes y de maricas, no pueden ni el una/uno hacer suyo el Jasón de la otra/otro, ni el otro/otra vengarse del abandono de Jasón puesto que Jasón no existe sino en la imagería impuesta por los "padres del teatro" [...]* Aquí el vacío del actor y el vacío del marica se conjugan e imbrican». Riaza, 1983: 29-30.



Y llegamos al último de los episodios y al desenlace de la obra: el asesinato y la venganza de Medea. Mientras ésta ‘mata’ al primero de sus perros con un estilete, vaciándolo de arena, simultáneamente ocurrirá otra escena central para todo lo que venimos diciendo de la suplantación, del juego de espejos, de la metateatralidad y del doble. Nodriza se retira a su ‘compartimento secreto’:

[...] *Se puede ver, en su interior, un tocador, un gramófono, una butaquita y una bañera idénticos a los de la estancia de la “señora”.* [...]

NODRIZA.- [...] ¿Dónde va a llevarme esta noche mi tigre de mar? ¿Tahnhäuser? ¿Maxim’s?... Aunque lo mejor sería quedarnos en nuestro cuartito y Medea te ofrecería una fiesta íntima y secreta... Porque yo sería tu verdadera Medea, la que te haría olvidar tus barcos y tus acordeones y tus delfines y tus sirenas..., ¡y también tus princesas!<sup>30</sup> [Riaza, ed. 2006: 236],

pues, en resumidas cuentas, ambos personajes son el mismo, como ya hemos avanzado, ambos ansían un amor que les libre de una existencia fútil, que cumpla todas las expectativas de sus sueños. La paradoja es que ni siquiera saben ni pueden amar, pues no son más que personajes de sí mismos y se comportan según su papel:

MEDEA.- ¿Me amas, nodriza?

NODRIZA.- Es parte del servicio amar a la señora del amor.

(*Una pausa.*)

MEDEA.- Y yo, nodriza, ¿te amo?

NODRIZA.- La niña sólo se ama a sí misma, pero no es correspondida debidamente... [Riaza, ed. 2006: 214]

MEDEA.- ¿Me amas, nodriza?

NODRIZA.- Ésa es una pregunta que la señora ya me hizo.

MEDEA.- Respóndeme otra vez. El mundo es una rueda giradora.

NODRIZA.- La nodriza ama lo que le dicta su modelo y maestra en el arte de amar... La nodriza desea el deseo de Medea.

(*Una pausa.*)

MEDEA.- Y yo, nodriza, ¿te amo?

NODRIZA.- También di cumplida respuesta a esa pregunta: la señora tan sólo ama el agujero negro que la señora es...

MEDEA.- Entonces tú amas también mi propio vacío...

<sup>30</sup> En Apolonio de Rodas podemos ver un Jasón que duda de su valor, que «no posee la fuerza pasional de Medea, y sus éxitos se deben a la protección femenina de las diosas y las princesas», García Gual, 1971: 105.



NODRIZA.- Así debe de ser... [Riaza, ed. 2006: 237-238]

Antes, el ‘cadáver’ del perrito de peluche será barrido con una escoba por la propia Medea y, aparentemente, la obra debería acabar aquí según las palabras de las protagonistas, serenamente, sin aspavientos, en una interrupción brusca de la historia del mito y de la acción, y una ruptura total de la tensión dramática, pero que, inmediatamente, comenzará de nuevo a ascender hasta el desenlace final. Medea le pide a Nodriza que ponga algo de música para despedirse. Una vez elegida la pieza, entre otras con títulos tan significativos como «Los maricas también se aman» o «Los diamantes son los mejores amigos de las vírgenes», Medea elegirá la canción titulada «Medea es una buena chica», corrigiendo a Nodriza y refiriéndose a ella misma como «Medea es un buen chico», lo cual nos retrotrae al título de la obra, cerrando el círculo. Aparentemente, como decíamos, la representación acabaría aquí y todo lo que vamos a ver a continuación gravitaría entre la delgada línea de la ficción y la realidad, entre la ambigüedad que separa el teatro y la vida, y la caída final de máscaras nos enfrentaría a la triste realidad de nuestros protagonistas, como veremos enseguida.

Nodriza, por tanto, se despide de Medea «hasta la próxima sesión», pero Medea, ya a solas, ejecutará lo que ella llama «la última baza de la partida», esto es, el asesinato del segundo perro, al cual ahoga en la bañera mientras se oyen, insistentes, los sonidos de la campanilla que Medea cree accionada por Jasón, y se revela toda la verdad, toda la tragedia del «hombre Medea». No nos resistimos a reproducir el monólogo completo de Medea, por el patetismo que lo impregna y por el valioso resumen que ofrece para establecer el sentido final de la obra:

MEDEA.- Falta la última baza de la partida sin bordes que se juega entre Jasón y yo... (*Acaricia al perro que se encuentra en la cama.*) Y la baza eres tú, hijo mío; el rastro más profundo que Medea deja de su paso por este mundo desabrido y ácido... (*Más campanillazos.*) Ya regresas de tu vivir en el ajeno afuera, tú, Jasón... Ya regresas con los ojos huidizos y los testículos hueros, después de haberlos vaciado en ese limo femenino repleto de gusanillos oscilantes que un día serán como tú, todos seducción y engaño...



*(Campanillas más frecuentes.)* Ya regresas después de haber esparcido tu esperma de la perpetuación... Después de haber traicionado al pobre y estéril invertido, al triste marica que Medea es... *(Coge al perro en brazos.)* Pero no, estéril no... Conmigo tuviste hijos no enviados por las divinidades preñadoras... *(Besa al perro.)* Tú fuiste el hijo de la imaginación, capaz de vencer al dios embutidor de vida hasta la repetición y el estrago y la náusea...Tú fuiste el hijo del hombre Jasón y del hombre Medea, y no del dios que dispusiera que el hombre naciera del preceptivo vientre de mujer... *(Los campanillazos son incesantes.)* ¿A qué vienes ahora tan urgido? Seguro que a recuperar a tu hijo... Pero tu hijo lo perdiste cuando perdiste a Medea y perdiste la imaginación y te convertiste en esclavo de la vida y en compinche del dios de ahí fuera... *(Con un gesto brusco mete al perro en la bañera y lo mantiene un tiempo dentro del agua. Cesa de oírse la música del disco y NODRIZA deja de bailar con el muñeco. Se oye la música de la nana. MEDEA canta.)* [Riaza, ed. 2006: 240]

Con estas dramáticas y enfurecidas palabras Medea ofrece tanto las claves temáticas de la obra como las claves del conflicto trágico, y reivindica su existencia frente a los demás, frente a una sociedad y a una naturaleza que le niega su ser. De esta manera, se configuran dos espacios diferenciados, comunicados e incommunicables, donde no funcionan las mismas reglas: el espacio interior, el del escenario donde se está realizando la representación, el espacio interno donde se desarrollan los personajes y, a su vez, un espacio cerrado que conforma un mundo hecho a imagen y semejanza de los deseos de los personajes, un mundo donde dos hombres pueden tener hijos y donde las leyes de la naturaleza y los dioses no existen, pues han sido sustituidos por la imaginación, por el deseo, en definitiva, por la ficción; frente a éste se sitúa el espacio exterior, el del «afuera», con sus leyes y dictámenes, un mundo que rechaza y condena todo lo que sea diferente y que Medea siente como un monstruo que amenaza y se agita al otro lado, al otro lado donde ha quedado Jasón. La incommunicabilidad de estos dos espacios queda enmarcada por el hecho de que la puerta que los separa es ficticia, y es imposible que algo o alguien entre o salga a través de ella desde un espacio a otro. Jasón no podrá volver nunca, y Medea y Nodriza quedarán eternamente solas, sin más compañía que sus simulaciones, su perpetuo fingir, su continua espera y deseo de que se realice lo que, en el fondo de sus entrañas, saben irrealizable; quedarán



viviendo las vidas de otros, inmersos en su propio vacío existencial y vivencial.

Mediante una obra altamente ritualizada, cuya estructura aparece claramente orientada a lo lúdico y a lo metateatral, y utilizando el mito de Medea, Riaza nos muestra los entramados del poder de una sociedad que rechaza lo marginal, representándolo en el microcosmos de la relación de poder que subyace en toda la obra entre el amo y el esclavo, entre Medea y Nodriza, conjugando el uso de un argumento conocido que le sirve, al mismo tiempo, para la parodia y la mezcla, con un interés estético que cuestiona la existencia de lo teatral.

Toda la obra se sustenta en la transgresión y en el enfrentamiento con el mito, utilizando el erotismo como instrumento de crítica. El vacío final en el que quedan los personajes no sólo remite a la constatación de la inexistencia de Jasón, sino a la destrucción del individuo, a la deconstrucción de la personalidad y a la pérdida de la identidad que subyace en la ambigüedad misma de los personajes: ni hombres ni mujeres, ni personas ni personajes...

La infertilidad, el tercer eje temático que sustenta la trama, explota en toda su dimensión en este parlamento final de Medea, claro que ésta sólo es estéril para el mundo de afuera, para la sociedad que no la acepta. Sin embargo, Jasón ha preferido una relación convencional y unos hijos reales e insertarse en la sociedad que lo negaba.

Con todo esto, Riaza manifiesta no sólo una crítica sin más, sino que toma posiciones y se coloca al lado del marginado prestándole su discurso. Sin embargo —algo propio del teatro del absurdo y de la huida del didactismo de Riaza— no propone ninguna solución, y los personajes quedan encerrados, separados, sin posibilidad de escapatoria o salida, transitando en los círculos de su propio infierno:

NODRIZA.- No hay puerta. Sólo existe el interior, y en él, también solamente, Medea y su doble...



(*Medea golpea en la espalda a NODRIZA con ambos puños mientras ésta continúa borrando la puerta.*)

MEDEA.- Si al menos me existieras tú, Jasón...  
(*Oscuro. Final.*) [Riaza, ed. 2006: 241]

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, Consuelo, e IGLESIAS, Rosa, «El teatro de Luis Riaza como pretexto», en *Iris, Periódico de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, 2001, núm.1, páginas 10-11.
- \_\_\_\_ «Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia», en Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 2002, páginas 411-445.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús María, «Nieva, Arrabal y el teatro de vanguardia», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. II, Madrid, Gredos, 2003, páginas 2821-2853.
- CLAUSS, James J., and JOHNSTON, Sarah Iles (eds.), *Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.
- EURÍPIDES: *Medea*, en *Tragedias I*, Madrid, Gredos, 2003 (4ª reimp.).
- GARCÍA GUAL, Carlos, «El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria», en *Habis*, 1971, núm. 2, páginas 85-108.



- GARCÍA PINTADO, Ángel, «El Dante-Riaza: entre el más allá y el mas acá» (entrevista a Riaza), en *Primer Acto*, 1974, núm. 172, páginas 8-12.
- GENTILI, Bruno, e PERUSINO, Franca (eds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000.
- GRANDE ROSALES, M<sup>a</sup> Ángeles, «Hacia un teatro sagrado. Dimensiones míticas de la Modernidad teatral», en Francisco Torres Monreal (dir.), *El teatro y lo sagrado, de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, páginas 115-128.
- \_\_\_\_ «Introducción a *La noche de los cerdos*», en Luis Riaza, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, páginas 333-339.
- KIDD, Michael, «Queer mith and the fallacy of heterosexual Desire: Luis Riaza' *Medea es un buen chico* (1981)», en Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. II, Granada, Universidad de Granada, 2002, páginas 1059-1071.
- LÓPEZ, Aurora, y POCIÑA, Andrés, (eds.) *Otras Medeas: Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada Universidad de Granada, 2007.
- MARTINO, Francesco de, y MORENILLA, Carmen, (eds.), *El caliu de L'Oikos*, Bari, Levante Editorio, 2004.
- MIRALLES, ALBERTO, «Luis Riaza en "Estreno"», en *Primer acto*, 1982, núm. 193, página 123.
- NIEVA, Francisco, «Luis Riaza o la subjetividad heroica», en Luis Riaza, *Retrato de dama con perrito*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- \_\_\_\_ *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004a.
- \_\_\_\_ *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004b (1<sup>a</sup> reimp.).
- PACO SERRANO, Diana de, «Nuevos procedimientos de recreación de la tradición clásica en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* de Luis Riaza», en *Estudios Clásicos*, 2003, núm. 124, páginas 71-92.



- PÍNDARO, *Píticas*, en *Píndaro y otros líricos griegos*, México, Porrúa, 1978.
- RAGUÉ ARIAS, M<sup>a</sup> José, *Lo que fue Troya*, Madrid, AAT, 1992.
- RIAZA, Luis, *Retrato de dama con perrito*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- \_\_\_\_ *Prólogo sobre casi todo lo divino y lo humano*, en *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, Alberto Castilla y el autor (eds.), Madrid, Cátedra, 1978, páginas 41-117.
- \_\_\_\_ «Algunos escritos sobre Madame Medea», en *Pipirijaina*, 1981, núm. 18, páginas 1-10.
- \_\_\_\_ *Antígona... ¡Cerde! Mazurka. Epílogo*, Madrid, La avispa, 1983.
- \_\_\_\_ *Las máscaras*, Málaga, Diputación de Málaga, 1997.
- \_\_\_\_ *Medea es un buen chico* en *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972.
- \_\_\_\_ *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», en *Anales de Literatura Española*, 1986-1987, núm. 5, páginas 479-494.
- \_\_\_\_ «La escritura de Riaza y las exequias del teatro», en Luis Riaza, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, páginas 17-46.
- SÉNECA, LUCIO ANNEO, *Medea*, en *Tragedias I*, Madrid, Gredos, 1987 (2<sup>a</sup> reimp.).
- TORRES MONREAL, Francisco, (dir.), *El teatro y lo sagrado, de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001
- WELLWARTH, George E., *Spanish underground drama (Teatro español underground)*, Madrid, Villalar, 1978.

