EL DRAMA DEL TERRORISMO EN *LA EMPERATRIZ DE LOS HELADOS* DE LUIS RIAZA

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

Posiblemente ningún género de los incluidos en la literatura de ficción en toda su variedad teórica y su desarrollo histórico muestre una mayor voluntad de atención a la realidad que le rodea como el teatro. Desde Aristófanes y Ennio, Plauto y Terencio, quienes han escrito para la escena cómica han pretendido hacer de ésta una imagen de la sociedad que les contemplaba, hasta llegar a la formulación ciceroniana que, a través de Horacio, llega hasta un autor tan antipreceptista como Lope de Vega: «Tulio las llamaba –dice este último– espejo/ de las costumbres y una viva imagen/ de la verdad, altísimo atributo/ en que corren parejas con la historia» [1]. Junto a los cómicos, los trágicos y sus continuadores en las distintas formas de teatro religioso o filosófico, han puesto en pie las preocupaciones esenciales de una colectividad o le han proporcionado a ésta sus fantasmas peculiares con los que ordenar su visión del mundo [2].

Esta reflexión no deja de ser paradójica en un momento como el presente, en el que la sociedad española ha vuelto completamente la espalda a sus dramaturgos contemporáneos, despojándolos de casi todo el espacio dentro de la reducida atención prestada al teatro en general. Mientras poetas y novelistas, por mor de concursos o apariciones televisivas, ocupan un lugar en el «quién es quién» cultural del ciudadano medio y hasta un espacio más o menos amplio en escaparates de librerías y en anaqueles de bibliotecas caseras, prácticamente ningún dramaturgo, al margen de fenómenos sociales como Antonio Gala o «inmortales» académicos como Buero Vallejo y, más recientemente, Nieva –al que llegan los honores y

[1] *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 123-126. Juana de José Prades mostró en la edición del texto lopesco (Madrid, CSIC, 1971) cómo estas ideas llegan al Fénix a través del comentarista Elio Donato, trazando el camino que nos permite recomponer la trayectoria de esta concepción y la base de su pervivencia hasta la época moderna.

[2] Cf. JEAN DUVIGNAUD, *Sociología del teatro*, México, F. C. E., 1966.

reconocimientos cuando ha quedado atrás la etapa más fecunda y revulsiva de su teatro–, goza de este «privilegio». ¡Fenómeno extraño en una nación que acudió en masa al entierro de Calderón y que vio reconocidos con el premio Nobel a dos figuras tan populares como Echegaray y Benavente!

Quizá no sea ajeno a este hecho precisamente el desplazamiento que se observa entre estos nombres: desde la dimensión metafísica, pero arraigada en formas y problemas contemporáneos, hasta la tendencia evasiva de unos nombres entre cuyos brillos quedó relegada, por ejemplo, la dramaturgia de Valle-Inclán. Cuando hoy la sociedad tiende a rehuir la autocontemplación y el enfrentamiento con el espejo, el teatro ha perdido una baza importante frente a medios que pueden propiciar la evasión, porque, como Riaza señalaba en el prólogo a su edición de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* y *El palacio de los monos,* en el teatro el espectador siempre se enfrenta a un actor de carne y hueso, del que no cabe suplantación [3], y en ello posiblemente es en lo que radica la inmediata comunicación entre la escena y su entorno social y la voluntad de aquélla de reflexionar sobre éste e incidir en él.

El moderno teatro español, de manera más aguda en los años de activa militancia antifranquista, se había venido caracterizando hasta el comienzo de los ochenta por una tendencia a enfrentarse con la realidad que iba incluso más allá de lo legalmente permitido. Y aún en pleno período de transición democrática fue el teatro uno de los ámbitos en los que la libertad de expresión resultó más problemática para el poder instituido [4]. Así ocurrió en las sucesivas escuelas o grupos, desde los maestros y continuadores de la estética realista [5] a las formas más extremas de simboliza-

---

[3] «Prólogo sobre casi todo lo divino (y lo humano)», en LUIS RIAZA, *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, ed. Alberto Castilla y el autor, Madrid, Cátedra, 1978.

[4] La suspensión del espectáculo *La Torna*, de Els Joglars, con la detención, juicio y encarcelamiento de algunos de los miembros de este grupo se convirtió en un caso paradigmático, elevado a categoría simbólica por la repercusión pública que alcanzó en los momentos tan especiales en que se produjo y que lo convirtieron en un verdadero emblema de la defensa de la libertad de expresión.

[5] Para la configuración de la nómina de autores adscritos a esta corriente y los rasgos que aúnan su estética, pueden consultarse, además de las obras panorámicas de F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX* (Madrid, Cátedra, 1975), y C. OLIVA, *El teatro desde 1936* (Madrid, Alhambra, 1989), los estudios de este último, *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas* (Universidad de Murcia, 1978) y *Disidentes de la generación realista* (Universidad de Murcia, 1979). Cf. desde otra perspectiva crítica, JOSÉ MONLEÓN, *Cuatro autores críticos,* Universidad de Granada, 1976. Una parte importante de los planteamientos teóricos, estéticos y polémicos de esta corriente puede hallarse en los ensayos del dramaturgo José M.ª RODRÍGUEZ MÉNDEZ recogidos en *Comentarios impertinentes sobre el teatro español* (Barcelona, Península, 1972) y *La incultura teatral en España* (Barcelona, Laia, 1974).

ción a partir del denominado «nuevo teatro español» [6], a los que habría que sumar la influencia ejercida por el desarrollo de los grupos de teatro independiente, desde su selección de textos al tratamiento estético, económico y social dado a los mismos [7]. No dejó de resultar sorprendente que tal línea se truncara precisamente cuando el final de la dictadura y la transición a una sociedad que reconoce el derecho a la libertad de expresión hacían esperar, al menos inicialmente, un mayor desarrollo de una dramaturgia que partiera de la reflexión sobre su sociedad para construir su discurso creativo. Hoy ya sabemos que no fue así y hasta se han apuntado líneas de interpretación de este fenómeno, desde la inexistencia efectiva de un público teatral tras el espejismo de la politización del teatro antifranquista, hasta la tendencia institucional –gerente oligopolista del teatro que hoy se ve en España– inclinada hacia un producto sin riesgos, que suele encontrar en obras de repertorio –del repertorio universal– o en espectáculos contrastados por el éxito en escenarios de otros países.

Lo curioso es que de ello se ha desprendido la idea de que existe una crisis de autores, de que los directores de escena no cuentan con textos contemporáneos disponibles, a pesar de su interés en buscarlos. En el desprecio de los existentes se mezclan criterios pretendidamente estéticos con razones de tipo económico, que excluyen la comercialidad del horizonte de estos textos, cuando no se refugian en la repetición de los modelos ya consolidados. El círculo se cierra cuando estos textos, concebidos para la escena, ni siquiera llegan a la imprenta [8], que también rechaza un producto de difícil comercialidad, ya que no ha alcanzado las tablas, y difícilmente las alcanzará cuando su carácter inédito aleja a estas obras del conocimiento del público y las sumerge en la ignorancia de directores y programadores teatrales.

---

[6] Una primera aproximación a esta dramaturgia renovadora es la de GEORGE E. WELLWARTH, *Spanish Underground Drama* (1972), traducido en Madrid, Villalar, 1978. ALBERTO MIRALLES, *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977, se presenta con un carácter más beligerante, a veces con pretensiones de manifiesto del grupo. Una valoración más reposada de este fenómeno y una decantación de sus autores puede encontrarse en KLAUS PÖRTL (ed.), *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*, Tübingen, Niemeyer, 1986.

[7] La revista *Pipirijaina* se mantuvo a lo largo de su existencia como un verdadero escaparate de esta estética, pudiéndose encontrar en sus páginas elementos suficientes para historiar este fenómeno. El volumen *Tábano, un zumbido que no cesa* (Madrid, Ayuso, 1975), elaborado por el Equipo Pipirijaina en torno a la trayectoria de este grupo representativo, constituye un fiel documento del origen, objetivos, trayectoria y realizaciones de este tipo de colectivos.

[8] Analizo las repercusiones de este fenómeno en un caso concreto de la producción de Luis Riaza en «Variantes textuales en *Los perros* de Luis Riaza. Texto y representación en el "Nuevo teatro español"», *Notas y Estudios Filológicos*, IV, 1989, pp. 75-106.

Todo ello viene a cuento –como coordenadas en las que situar una reflexión sobre una obra en la que la historia de la literatura aún no ha definido parámetros críticos sancionados por el uso– para ubicar críticamente la deficiente recepción de una obra que, como *La emperatriz de los helados*, de Luis Riaza [9], se enfrenta a un tema tan actual y de tan marcada intensidad dramática como es el del terrorismo. La razón es que, al margen de otras consideraciones, hemos de partir del hecho generalizado de que la escena española se ha mostrado impermeable al debate sobre temas de esta entidad y, concretamente, de que la presencia del terrorismo como motivo dramático ha sido nula en nuestros escenarios.

El repaso a la cartelera teatral de los años inmediatamente anteriores a la escritura y publicación de esta pieza de Riaza muestra que, al margen de la vena satírica y bufonesca de «Els Joglars», la atención a la realidad inmediata se ha mostrado muy desvaída, diluida en imágenes de no muy precisa traslación referencial [10], alicortada en temas de costumbrismo casi folclórico [11] o, incluso, arrastrando con estos rasgos piezas de mayor aliento dramático y hasta trágico, recuperadas, además, de una escritura de varios lustros atrás [12], entre las que las alegorías moralizantes de Antonio Gala [13] apenas sobrepasaban el discurso confortador de conciencias, en el que sólo la presencia del diálogo separaba estas obras de los artículos periodísticos del autor.

En este contexto, la crítica –la única crítica existente, la periodística, alimentada exclusivamente de estrenos– comienza a hablar generalizadamente a partir de 1985 de la recuperación y extensión de la estética realista, lo que cabría poner en relación con un cierto interés por esta serie de temas cercanos, pero que, tras un análisis menos superficial, produce una cierta perplejidad. Ambas posiciones se resuelven si precisamos que el concepto de «realismo» se ciñe a una mera concepción formalista y que concreta su definición en función de oposiciones con otros modelos estéticos [14]. En grandes líneas esta posición crítica constituía la reacción a un período –no demasiado cuajado en nuestra escena– de predominio de la experimentación formal, de exaltación del papel creativo del director y de

---

[9] LUIS RIAZA, *Tríptico para teatro*, Madrid, La Avispa, 1990. Contiene, además de la obra estudiada, *Retrato de niño muerto* y *La noche de los cerdos*, junto a comentarios prologales del propio autor, Ignacio Arellano y Pedro Ruiz Pérez.

[10] Cf., por ejemplo, *Diálogo secreto*, entre otras obras de BUERO VALLEJO.

[11] Piezas como *La estanquera de Vallecas* o *Bajarse al moro*, de ALONSO DE SANTOS, ilustran perfectamente esta tendencia.

[12] Es el caso significativo de *La taberna fantástica*, de ALFONSO SASTRE.

[13] Cf. *La vieja señorita del Paraíso, El cementerio de los pájaros* o *El hotelito*.

[14] Puede hallarse una revisión panorámica de las ideas críticas sobre el realismo en DARÍO VILLANUEVA, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe/Instituto de España, 1992. Más unívoca es la lectura de TOMÁS ALBALADEJO, *Semántica de la narración: La ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.

herencia de ciertos modos heredados del «nuevo teatro» y de la estética de los grupos independientes de los años inmediatamente anteriores a la muerte de Franco. Más que un injustificado agotamiento estético, esta reacción se produjo como una tendencia social a la normalización y a la apuesta –mitad política, mitad social– por un teatro de prestigio, de orientación más clásica, en el que el texto recupera una parte importante del papel perdido, aunque en general se trate de textos clásicos, que presentan la ventaja, por una parte, de tratarse de valores seguros y, por otra, de permitir sin grandes debates [15] la intervención activa del director. A todo ello se suma el ascenso de un grupo de directores y programadores teatrales, encumbrados en su mayoría a puestos institucionales, vinculados a la estética realista del método Stanislavski, a través de las técnicas de interpretación convertidas en escuela en el *Actor's Studio* americano e importadas a España por William Layton. La consolidación de Narros y la fulgurante ascensión de Lluis Pasqual o José Carlos Plaza son una buena prueba de ello, proyectada en la generalizada inclinación de estos directores por autores de repertorio, fijando sus barreras cronológicas en lo referente a la dramaturgia española no más allá de Lorca y Valle-Inclán [16].

Con esta perspectiva está claro que el concepto de «realismo» utilizado por esta corriente resulta, cuando menos, confuso; por cuanto no establece unas relaciones precisas con la realidad circundante y, en cualquier caso, rehúye en la mayoría de las ocasiones una confrontación directa con la circunstancia real, instalándose en un concepto limitado y estrecho de «realismo», vinculado a un concepto de «realidad» igualmente delimitado. Por supuesto, no existía conexión con los análisis del realismo y la realidad convertidos en clásicos por Lukacs y Goldmann, pero tampoco se llegó a establecer diálogo con formulaciones más cercanas en el tiempo y el espacio y, sobre todo, en la circunstancia, como los textos teóricos –porque de su escritura escénica ni se hizo cuestión de su marginación– de Alfonso Sastre [17].

---

[15] Baste recordar aquí, por ejemplo, la polémica protagonizada por ARRABAL acerca del montaje de su texto *El arquitecto y el emperador de Asiria* por Adolfo Marsillach, con quien sostuvo una agria disputa por diferencias estéticas y de concepción del espectáculo.

[16] Mención aparte merece el caso, prácticamente excepcional, del montaje que Narros realizó de *Retrato de dama con perrito*, de LUIS RIAZA, por encargo del Centro Dramático Nacional, en 1979.

[17] Cf. ALFONSO SASTRE, *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix-Barral, 1974; y *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo, 1978. Más lejano en el tiempo y en el planteamiento se encontraba *Drama y sociedad* (1956). La marginación de este autor ha llegado a convertirse en marginalidad, por la que su realismo se ha desplazado en ocasiones hacia una concepción demasiado estrecha, como la mostrada en *Lumpen, marginación y jerigonça* (Madrid, Legasa, 1980), que teoriza y divaga sobre conceptos plasmados teatralmente en *La taberna fantástica* y su frontera con ambientes casi costumbristas.

No pretendo decir con esto que ésta sea la única vía posible de acceso al realismo, pero sí que la omisión de estos conceptos y el silencio en torno a ellos –siquiera sea para negarlos o rebatirlos– es bastante significativo de la verdadera extensión y profundidad de este llamado «realismo». Lo cierto es que la aceptación y difusión de este concepto por parte de la crítica se realizó sin un debate ni una reflexión efectivos en torno al mismo, y éste se quedó limitado a una cuestión de estética formal, a la que más bien cabría la denominación de «naturalismo figurativo», en lo que sí se apreció una tendencia a la separación de lo que habían sido algunas de las claves distintivas del «nuevo teatro» y las instancias escénicas –directores, grupos, espacios escénicos, circuitos, públicos, etc.– que lo sostuvieron: estilización representativa, simbolización, huida del psicologismo y del naturalismo representativo, desintegración del concepto de personaje, construcción externa del papel, importancia de los códigos no lingüísticos, irracionalismo, etc.

Éstos son en esencia rasgos constitutivos de la escritura que ha conformado la trayectoria dramática de Luis Riaza. Así había sido de una manera evidente en toda la producción anterior a *La emperatriz de los helados*, ocupada mayoritariamente por lo que se ha dado en llamar «ciclo del teatro sobre el poder» [18], al que ha seguido una serie de piezas centradas en torno al concepto de «deseo mimético» [19], tomado del filósofo francés René Girard [20], existiendo entre ambos conjuntos piezas de transición [21], y teniendo toda esta producción un rasgo en común, el de su metateatralidad o la utilización del teatro dentro del teatro [22] como elemento de reflexión, primero sobre la naturaleza del mismo y, a través de ella, sobre la naturaleza de las relaciones en la realidad [23].

---

[18] Estudio el aspecto fundamental de este ciclo en «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza», *Alfinge*, 3, 1985, pp. 157-168, poniendo de relieve la dificultad de reducir esta escritura a la trilogía de obras principales. En ese trabajo propongo una relación de obras que tendrían cabida en este ciclo, relación a la que sólo cabría modificar los datos de edición de obras que aparecieron publicadas con posterioridad a ese trabajo: *Los perros*, ed. J. A. ALIAGA, Universidad de Murcia, 1986; y *Revolución de trapo*, ed. A. GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Madrid, Valldum, 1990.

[19] Analizo este concepto y su funcionamiento en el penúltimo teatro de Riaza al contextualizar la pieza que prologo, «*Retrato de niño muerto* en el teatro de Riaza», en L. RIAZA, *Tríptico para teatro*, ed. cit., pp. 9-22.

[20] Cf. su obra fundamental en la configuración de este concepto, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.

[21] Puede ser un ejemplo de esa transición *Medea es un buen chico, Pipirijaina*, 18, enero-febrero de 1981. Tras su estreno en 1984, bajo la dirección de Luis Vera, ha sido recientemente repuesta (octubre de 1992 a enero de 1993) por una compañía portuguesa en el teatro «O Seculo» de Lisboa, bajo la dirección de Fernanda Lapa.

[22] Cf. P. RUIZ PÉREZ, «*Retrato de niño muerto* en el teatro de Luis Riaza», ob. cit.

[23] Cf. P. RUIZ PÉREZ, «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española*, 5, 1986-1987, pp. 479-494.

Y así habría de continuar en la obra posterior a la que ahora nos ocupa, en la que el autor ha vuelto a retomar y explotar los recursos dramáticos y teatrales que ha convertido en verdaderos estilemas de su escritura, y que podríamos sintetizar y basar en el proceso de desintegración de la unidad del personaje, a partir de la cual puede introducir todos sus elementos característicos: desdoblamientos de papeles, uso de las máscaras, incorporación de los muñecos, multiplicación de niveles lingüísticos, ceremonial, circularidad estructural, espacios cerrados y transformables, inversión de relaciones, etc. [24].

En esta homogénea, pertinaz y coherente trayectoria, y en el momento teatral representado por el panorama esbozado anteriormente, Riaza escribe *La emperatriz de los helados* [25], como un verdadero paréntesis en su creación dramática. Lo es, en primer lugar, por su contextura temática, y no tanto por su particularización en el tema del terrorismo [26], cuanto por su desplazamiento del centro del universo temático creado por este autor en toda su producción, y que articula la reflexión sobre las relaciones de poder, dominación y rivalidad sobre el concepto y la forma de la imitación, del fingimiento teatralizado o de la mímesis conflictiva [27]. Y esto nos lleva, en segundo lugar, a la consideración del otro elemento de diferenciación, sin duda de mayor alcance que el anterior: me refiero a la consecuente variación estética, que acerca la posible representación de esta obra al concepto establecido de «realismo», o siendo consecuentes con nuestro análisis, de «naturalismo figurativo».

Como en lo que ocurre en el resto de su teatro, la clave conceptual y su plasmación escénico-formal se concreta en el tratamiento del personaje, aunque en el caso de *La emperatriz de los helados* éste venga marcado, precisamente, por una casi completa inversión del tratamiento que

---

[24] Una lúcida y creativa exposición de estos rasgos de su escritura la presenta el propio Riaza en el ejercicio autocrítico del «Prólogo sobre casi todo lo divino (y humano», ob. cit.

[25] Para la elaboración de este texto Riaza contó con una Ayuda a la Creación de las concedidas por el Ministerio de Cultura en 1988.

[26] La pieza representa la situación de un secuestro de un Profesor por un comando terrorista, integrado por Andrea, Juanjo y Ricardo; las relaciones entre éstos, con sus diferentes motivaciones, y de los terroristas, especialmente la mujer, con su secuestrado; el marco que componen la impasible Portera y el frío Responsable de las acciones terroristas; y el desenlace, esbozado en la escena, tras la secuencia onírica en la que Andrea pone en pie sus fantasmas personales y recompone su relación de dominación-sumisión con la figura paternal del Profesor. Salvo esta escena onírica, toda la pieza discurre dentro de los cánones del «naturalismo figurativo», cuando no incurre sin reservas en el terreno de un cierto costumbrismo.

[27] Tomo este concepto del título de la obra de Cesáreo Bandera, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón* (Madrid, Gredos, 1975), en la que aplica las teorías de Girard al análisis de la producción de estos dos autores.

constituye la base de las demás piezas del autor. En esta ocasión nos encontramos con un texto en el que, sobre todo en relación con los demás [28], destaca la cohesión dada a los personajes en su tratamiento dramático. Para ello se opera en torno al actor que los soporta un proceso de integración. Sin perseguir una verosimilitud psicológica propia de una estética teatral distinta y no pretendida por Riaza, en este proceso integrador se produce, no obstante, una unidad formal del personaje, sin someterlo a los desdoblamientos habituales y característicos del resto de la producción riacesca. Paradójicamente, en la obra la única máscara que aparece es la capucha de la terrorista protagonista, convertida en una piel de la que, al contrario de lo que ocurre con los demás personajes integrantes del comando, la protagonista se despoja en la escena final, cuando todas las identidades quedan ya al desnudo. Pero éste es el único juego de encubrimiento de identidades, y no se trata de fingimientos ni, menos aún, de teatralización, como ocurre generalmente en el teatro de Riaza.

Igualmente, las ceremonias desaparecen, barridas por un único rito sangriento, el de la muerte, en este caso real (o realista), asesinato o ejecución, que es la máscara que verdaderamente se debate en la obra [29]. Los personajes, por tanto, escapan del laberinto formal de la ceremonia, de una estructura circular de repeticiones en la que el tiempo es una ficción más [30], y aceptan el juego de la linealidad temporal, en la que es posible trazar un antes y un después, un proceso, por tanto. No se desprende de ellos un mero discurso de causalidad que sustente verosimilitudes y explique psicologías, pero sí tiende para los personajes un territorio de profundidad, en el que sus acciones –individuales y no estipuladas (aunque con proyección de representatividad)– adquieren, si no una estricta coherencia, sí dimensión moral, al introducir el principio de libertad un factor de responsabilidad personal, que cada personaje debe asumir, posiblemente, como en el caso de Andrea, de manera problemática, conflictiva, dramática, en suma.

El conflicto de los personajes se establece precisamente entre su interior y la imposición de los hechos, entre sus deseos y temores y la reali-

---

28 Cf. el «Prólogo» a la obra que el propio autor incluye en su edición, *Tríptico para teatro*, ed. cit., 129-149.

29 En el trasfondo se encuentra el radical escepticismo del autor, a veces desplazado hacia el pesimismo. Con ellos afronta un problema en el que se manifiesta incapaz de trazar con claridad una línea fronteriza entre la inocencia y la culpa, como si esta última se extendiera a todos los personajes de la obra, a toda la sociedad. Cf. el citado «Prólogo» a la pieza.

30 Recuérdense, por ejemplo, las apariciones en otras obras de relojes manipulados por los propios personajes, que movían a su arbitrio las manecillas o los depósitos de arena, como ocurría en *El desván de los machos, Retrato de dama con perrito* o *Medea es un buen chico.*

dad a la que se enfrentan, que les hace contrastar la validez de los mismos, y, según los casos, imponerlos ciegamente (Ricardo y Juanjo, los dos terroristas masculinos del comando secuestrador), abandonarlos cínicamente (la Portera) o utilizar los de los demás para su propio juego, igualmente cínico (Responsable); o, por el contrario, sentir dramáticamente la disolución de los deseos ante el embate de la realidad, que forja monstruos en los sueños de los personajes, al revelar los temores ocultos tras la otra cara del deseo. En ese espacio de indeterminación entre los otros posibles de lo real es donde se sitúa el conflicto trágico de los dos protagonistas enfrentados e identificados, Andrea, el verdugo, y el Profesor, la víctima [31], cómplices ambos en un juego común, no de fingimientos, pero sí de aceptación de la lógica de los posibles, aunque de manera menos lúdica que trágica.

Así, la presencia escénica de una máscara real –la capucha o pasamontañas con que Andrea oculta su faz al Profesor– propicia la introducción de una pequeña ficción por parte del aislado prisionero, como una forma de evadir su situación y que, con la aceptación cómplice de su guardiana, se va a convertir en una verdadera imagen de la realidad, que, a pesar de la impunidad que Andrea piensa encontrar indefinidamente en la huida, acaba imponiéndose en la escena final, en la que el desprendimiento de la máscara no pone fin al juego, ahora asumido plenamente por ambos en la lucidez previa a la muerte real.

Esta lógica de posibles, alternativos, complementarios o, simplemente, iluminadores de lo real, es la que produce los pliegues en los que pueden introducirse desdoblamientos asimilables a los de las demás obras riacescas: de espacios, de tiempos y de personalidades. Sin embargo, en este caso, y por la naturaleza de las relaciones que producen el despliegue previo, la escena en la que se produce esta situación queda introducida de una manera lógica y «realista», acorde con el mundo conceptual de la obra, acudiendo incluso a un recurso netamente naturalista, como el del sueño, producido además por los efectos de una droga, una droga que, incluso, une al terrorista y a su víctima:

> «Andrea.— (...) No sé qué será, pero me pasa algo extraño.
> Ricardo.— ¿Qué quieres decir?
> Andrea.— Se me cierran los ojos.
> Ricardo.— Duerme, entonces, un poco.
> Andrea.— Como él... ¿También yo?...

---

[31] Al menos, ése es el reparto de papeles en la que se presenta como situación real. Se muestran invertidos y desdoblados estos roles en ciertas escenas y, sobre todo, en la secuencia onírica, sin que pueda fijarse con rotundidad el lado del que cae la realidad.

> (Señala el camastro. Luego se pone en pie) ¡Ya entiendo!... ¡El café! ¡Le pusiste alguna de esas pastillas que damos al profesor para que duerma!» [32]

Andrea queda así trasladada al mundo de su cautivo y convertida a la vez en víctima de sus compañeros, en un preludio de lo que será la situación final, cuando el personaje se sienta atrapado en la prisión de su situación y atado a un papel que lo sitúa en el mismo plano de víctima que su «ejecutado» cautivo.

La situación dramática se plantea de este modo en el interior del personaje, que la proyecta en deseos y temores –sueños, en definitiva– que no tienen entidad real para los otros personajes, que, incluso, no interfieren en el desarrollo de la acción física, pues, al menos en el espacio de la representación, no producen alteraciones en el orden previsto y desembocante en la muerte del prisionero. El conflicto no se plantea, pues, como fruto de situaciones establecidas por el juego teatral o la ceremonia, ni como enfrentamiento entre los personajes por los papeles –intercambiables, por otro lado– que deben desempeñar en estos juegos. Así ocurre en la generalidad del teatro riacesco, pero, a diferencia de ello, en esta pieza tal situación es evitada. La realidad de los personajes que rodean a los protagonistas es plana, el juego es imposible, y la única posibilidad de conflicto dramático se refugia en la interioridad –no necesariamente psicológica, en el sentido realista-burgués del término–, en un universo dramático y teatral propio en exclusividad del protagonista o, en todo caso, compartible sólo con su antagonista, su contrario, su imagen.

En íntima conexión con este tratamiento formal de los personajes –del que se deriva la totalidad de los rasgos estilísticos y estéticos de la pieza, como señalaré más adelante– se encuentra la visión dramática que del tema ofrece Riaza. Detengámonos un momento en reflexionar sobre la índole de esta relación. Normalmente resulta bastante difícil, cuando no imposible, deslindar en la creación de un autor entre forma y fondo y establecer a partir de una distinción clara la prioridad de uno sobre otro. Sin embargo, creo que no es éste el caso. Con independencia de unos ciertos lazos que garantizan la indisolubilidad última de ambas facetas de la obra, la temática y la formal, el contraste de *La emperatriz de los helados* con el conjunto de la producción riacesca, en la que es caso único, permite establecer algunas precisiones. Lo extraordinario del tratamiento formal, su falta de precedentes y de continuidad en la escritura de este autor y, especialmente, su falta de novedad respecto a lo desarrollado por otras escrituras escénicas, permite afirmar que la raíz de esta pieza no es el experimento formal, como, por otra parte, deja de manifiesto el pró-

---

[32] Ed. cit., p. 187.

logo que la acompaña, pues esta tibia incursión en la estética naturalista por parte de un autor completamente opuesto a la misma no puede entenderse como un juego formal, sino como algo estrechamente motivado.

Desde la otra perspectiva, el tema del terrorismo sí puede entenderse como plenamente justificado en el presente de la sociedad española, y por lo que incorpora de elementos de violencia y relaciones de poder y dominación, no es completamente ajeno al conjunto de las preocupaciones temáticas de este autor, respecto a las cuales sólo ofrece un movimiento de concreción, de vinculación inmediata e indiscutible con un aquí y un ahora en el plano del significado inmediato, que no era habitual en sus demás piezas [33]. Este relativamente ligero desplazamiento sí puede explicarse por la presión de unas circunstancias, por lo ineludible de un conflicto que estremece a nuestra sociedad y en el que, desde luego, nuestro autor sí que encuentra un territorio virgen en lo que respecta a la reflexión dramática y teatral. Todo ello hace más verosímil que haya sido esta preocupación temática el germen de tan atípica pieza, debiendo depender sus rasgos formales de la especificidad de este motivo temático y su tratamiento por parte de un Riaza ajeno a sus formas habituales.

Partamos, pues, en nuestro análisis de la propia elección del tema, la cual debemos entender como suficientemente significativa, y no sólo en el panorama teatral que hemos esbozado en sus coordenadas estéticas y de difusión, sino más bien en el del sentido más profundo de un verdadero realismo y de las relaciones entre la obra de arte y la circunstancia real en la que nace y de la que parte. En la España de la incipiente democracia es precisamente el terrorismo uno de los problemas más graves y uno de los no resueltos a lo largo de una dilatada transición, junto con los de índole socioeconómica. De entre ellos es, además, el que tiene una plasmación más concreta y objetivable, además de ser el que golpea más directamente a la masa social, por su carácter noticiable [34], frente al de realidades la-

---

33 Sí era habitual en la producción riacesca precedente el aquí y el ahora en el plano referencial, pues es casi siempre la realidad social la que resulta representada en este teatro: dictadura, transición, lucha por el poder, competencia, etc. Cf. la propuesta que el propio Riaza establece en el «Prólogo» a su pieza de considerar el *Tríptico para teatro* como una «trilogía de la democracia», frente a la «trilogía del poder» en que se agruparon ciertas piezas de su anterior producción. Ya he señalado que considero que ese primer ciclo desborda considerablemente los límites de una trilogía, aunque en ella se agrupen las obras más logradas y relevantes. Sí comparto el concepto de «teatro de la democracia» e, incluso, su concreción triádica, pues el mundo de las tres obras del volumen, incluido el espacio dramático del terrorismo, está ordenado según unos principios de poder que son los propios del juego democrático en su marco formal.

34 En su «Prólogo» Riaza insiste expresa y lúcidamente sobre las relaciones entre terrorismo e información, sobre las imágenes del terrorismo y sobre su configuración como fenómeno de proyección ideológica.

tentes o, en cualquier caso, continuadas. Asimismo, el terrorismo resulta mucho menos asimilable que ciertas injusticias fruto de una sociedad establecida sobre los principios de competencia y un cierto darwinismo en lo que se refiere al predominio de unos sobre otros.

Sin embargo, Riaza no parte de principios como los enunciados, conducentes a un tipo de análisis abstracto y formalizado, en la línea de las problemáticas trazadas en el resto de su producción. Dicho tratamiento conduce de manera inevitable a una despersonalización de los conflictos, con la consiguiente desintegración del concepto de personaje. La superación del principio de individuación resulta efectiva en el análisis de los procesos condicionados por mecanismos de ficcionalización o de teatralización, pero en un tema como el del terrorismo hubiese ofrecido resultados contraproducentes.

La despersonalización restaría el mordiente inmediato y compulsivo que debería tener este discurso escénico para la sociedad receptora, al prescindir de unos –por qué negarlo– recursos melodramáticos que, con sabia administración, pueden producir magníficos resultados artísticos y comunicativos. En paralelo, al reducir la reflexión a un plano de simbolizaciones se corría el riesgo cierto de concluir en una suerte de justificación de actitudes –en el establecimiento de un sistema de relaciones cuyo juego las hacía mutuamente necesarias– de la que se podría derivar una imagen de indeterminación contraria a la lectura crítica que se pretendía.

Todo ello no conduce a que Riaza se interne por los ámbitos de un patetismo que sabe en todo momento bordear, si no es en el momento, deliberadamente incorporado, de la descripción de torturas impresionantes en la escena onírica. El peligro mayor del tratamiento de este tema queda salvado acudiendo a dos recursos de distinta naturaleza, pero de similar eficacia. En primer lugar, nos encontramos con el tratamiento trágico de la figura del personaje captado, cuya dignidad se eleva no tanto en el plano moral como en el de la serenidad mostrada en todo momento, matizada por el juego de fingimientos que propone a su guardiana y por la inversión de papeles en la escena onírica, cuyos efectos de alguna manera le alcanzan también en el plano real. En segundo lugar, la otra cara de las víctimas, la de los familiares, queda oculta por la máscara caricaturesca y cínica que de la esposa del Profesor trazan las bromas macabras de Juanjo, en la cual se ven más reflejados los rasgos del terrorista que los de la víctima, la cual, sin perder lugar argumental, se ve escamoteada en su realidad, aquélla en la que las dosis de patetismo son más fuertes, por hacerse imposible en ellas el componente de dignidad con que puede enfrentar su suerte el condenado a muerte.

Por motivos de la misma índole prescinde el autor de la multiplicación de casos, incluso en el nivel de las narraciones interpoladas por parte de los personajes, para privilegiar sobre los efectismos de horror o trucu-

lencia fácil la intensidad de una situación, cuyos componentes y variantes pueden explotarse al máximo, no en el sentido de hiperbolización, sino en el de ponderación y matización. Podemos observar que en la escena onírica intercalada Riaza opera de modo semejante, al limitar el número y la naturaleza de los componentes al mínimo necesario para los fines pretendidos: dos líneas de confluencia para marcar lo que la escena tiene de irrealidad y dos procedencias complementarias, la literaria, extraída del relato «El Gran Inquisidor», de Dostoyevski, claro estilema que conecta esta escena con otras similares de ceremonial inversión de papeles en clave culturalista, y la documental, procedente de una verídica relación de tortura represiva, concretamente sucedida durante la guerra de independencia argentina, pero sin que este detalle tenga más valor que el erudito, pues la función real que cumple el pasaje es tender un puente apreciable entre cualquier elemento de ficción idealizadora con lo más crudo de la realidad, de una realidad que está tiñendo de sangre el presente español.

En este sentido, puede resultar de interés comparar este recurso riacesco con el procedimiento empleado por Cortázar en las páginas finales de *El libro de Manuel*, con su acumulación de relatos documentales de torturas y violencias, procedentes de los conflictos reales que estremecían el mundo contemporáneo a esta escritura, y trazando una relación de puente directo entre la fantasía de la novela y la realidad que reflejaba artísticamente.

Por ello, no debe llevarnos a engaño el subtítulo, «Relatos de terror», presente ya en la propia portada del volumen en el que se incluye, puesto que Riaza, un autor particularmente proclive a jugar con el título de sus piezas e introducir en ellas notables variaciones [35], lo coloca con intenciones bien distintas a las estrictamente referenciales. Porque ésta es, a mi juicio, la clave de este subtítulo, que debemos situar en la voluntad de establecer una línea de unidad para las tres piezas que se engloban en este *Tríptico para teatro*, y a las que su autor, para no renunciar a la especificidad de sus títulos originales, dota de unos subtítulos-apellidos, que son los que le proporcionan el aire de familia.

Es lo que se persigue también con las ilustraciones que aparecen en la portada y que no podemos dejar de considerar significantes en una primera edición atendida directamente por el autor, muy inclinado, en general, a cuestiones plásticas e iconográficas. La utilización de tres cartas pertenecientes a los arcanos mayores de un singular juego de tarot, en las que las celosas rivales son figuradas como «Las deseantes» y el loco apa-

---

[35] En mi citado artículo, «Variantes textuales en *Los perros...*», analizo el proceso de alteraciones que conoció esta pieza a lo largo de su escritura y en el período que precedió a su publicación.

rece sobre el rótulo de «El cuentero», son una demostración de la voluntad de incluir las tres piezas en un mismo juego, susceptible, por tanto, de tratamiento homogéneo (de ahí los subtítulos y las ilustraciones) y de una lectura unitaria. Precisamente, el propio autor en el prólogo que ha querido reservarse dentro del volumen y en el que, con su ya habitual procedimiento de los distintos niveles de paréntesis [36], da rienda suelta con gran verbosidad a la explicitación de todas sus preocupaciones y las sugerencias que deja apuntadas en sus textos creativos, para proponer explícitamente una lectura unitaria de estas tres piezas, en la que, al margen de otras consideraciones, proporciona un lazo de unión a esta nueva escritura con la de su etapa más reconocida, al tiempo que arropa la única pieza que en su teatro se muestra con características completamente distintivas y peculiares.

El recurso de los subtítulos, básicos en toda esta operación codificadora, se evidencia por la propia estructura lingüística de estas denominaciones secundarias: «Novela de amor», «Relatos de terror» y «Libro de cuentos», todas ellas con el mismo esquema sintáctico (sustantivo+de+sustantivo). En esta estructura los núcleos nominales de los tres subtítulos pertenecen al mismo campo semántico, la literatura (novela/relatos/libro), y entre ellos el que nos ocupa ve atraída la semántica de sus componentes por los paralelismos que se descubren con otros términos de la serie tripartita: fonéticos en un caso (amor/terror) y semánticos en otro (relatos/cuentos). Por añadidura, el concepto de «terror», cuyo referente no aparece más que en la relación de la escena de tortura y en número no plural de relatos, puede tomarse como un apócope de «terrorismo», que sí es el verdadero tema de la obra y eje articulador de toda la acción y la problemática que desarrolla.

No debemos olvidar que entre las peculiaridades de *La emperatriz de los helados*, a las que hacía referencia en el parágrafo anterior, hay una que resulta llamativa en relación a los mecanismos denotativos de los subtítulos. Es la de la desaparición de la figura del narrador que, un

---

[36] Este procedimiento de establecer distintos niveles de lectura en una gradación escalonada, signada gráficamente por el uso de paréntesis dentro de paréntesis, dentro de paréntesis..., en un juego de muñecas rusas, se inicia formalmente con el «Prólogo sobre casi todo lo divino (y lo humano)» a la edición de *El desván...*, que es también el que alcanza el mayor grado de complicación y despliegue de niveles, hasta el punto de verse su autor en la necesidad de incluir un «Preaviso para el paciente lector y ruego para el sufrido tipógrafo del prólogo que se nos viene encima». Antes del «Prólogo» a *La emperatriz de los helados* Riaza ha utilizado también el mismo procedimiento para otro tipo de textos, como el ensayo «Las metamorfosis de Robinson. Los tres náufragos», *Pipirijaina*, 24, 1983, pp. 22-24. También su poesía ha recogido estos procedimientos, como el *Libro de los anillos infernales o de las metamorfosis léidicas*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1981; o el inédito *Bichario*.

tanto a la manera brechtiana, venía caracterizando los textos dramáticos riacescos de cierta extensión, desde la aparición de esta figura en *El palacio de los monos* [37], y que cumplían la función de trazar lazos de unión entre las distintas secuencias de escenas-ceremonias y establecer una cierta tensión en sus mecanismos de lectura. A todas luces, este elemento resulta innecesario en una pieza de estructura lineal, trabazón argumental y desarrollo lógico y hasta naturalista. He aquí un factor que puede resultar determinante para determinar la convencionalidad de este subtítulo y su validez casi exclusiva en el plano de la serie, sin que se puedan extraer del mismo claves interpretativas específicas y distintivas para esta obra.

La huida de la dispersión episódica y la apuesta por la concentración en intensidad en una única acción permite, además de esquivar la atracción del patetismo, evitar incurrir en el concepto de «tragedia» vulgarizado por los medios de comunicación, el cual toma como criterio trágico precisamente el de la multiplicación del número de afectados, al hilo de que una desgracia individual no es noticia, pero sí lo es si la misma, accidente o desastre natural, afecta a determinado número de personas. Lo trágico puede situarse así dentro de la obra en su dimensión clásica, como el conflicto interno que sacude al personaje en el interior de su conciencia, como una lucha entre dos sentimientos opuestos del deber. Sin caer en una psicomaquia ni en un drama psicológico, es el drama de la conciencia de Andrea, la terrorista que siente como conflictiva su actuación, el que se sitúa ante el virtual espectador, que podría observar su desarrollo a partir de las relaciones de la protagonista con el resto de los personajes: sus dos compañeros de comando, el cínico y el convencido, su impasible Responsable e incluso su propia víctima, atrapada de algún modo en el mismo drama de la situación, pero resuelto en este caso con una serena aceptación de un final que percibe como ineludible.

La interiorización del conflicto es, por tanto, la que determina el hecho lógico de que los personajes puedan disponer de interioridad, o, al menos, deba tenerla la protagonista y, por verosimilitud, extender este posible rasgo al resto de las *dramatis personae*. Encontramos aquí la clave de la estética adoptada por Riaza para su pieza, una estética alejada de sus moldes habituales y acordada a las necesidades impuestas por la articulación temática. La construcción de los personajes a partir del conflicto interior de la protagonista determinará la elección del espacio en que se desarrollan, de su modelo temporal y de la estructura de la acción, todas

---

[37] Ya se encontraban antecedentes de esta figura-función en la *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973) y *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas (Primer acto*, 172, 1974, pp. 12-33).

ellas insertables dentro de la estética de representación que hemos caracterizado como «naturalismo figurativo», aunque con peculiaridades que merecen ser destacadas.

Nos encontramos, en primer lugar, con unos personajes que, si no en su construcción individual, sí responden en el esquema que conforman a ciertos modelos de estructuras de oposición desarrolladas por Riaza en el resto de sus piezas. Sobre todo en el caso de los comparsas, verdaderos elementos funcionales al servicio de la plasmación del conflicto de la protagonista, su definición se produce a partir de estructuras opositivas, que tienden a crear polos de focalización en torno a los que se agrupan los personajes, creando espacios significantes, en cuyo entrecruzamiento se produce la acción y la caracterización de la protagonista. La primera división interna se produce a partir de la oposición «integrantes del comando/resto de los personajes», que configura dos grupos de tres personajes. En el primero de ellos se produce una nueva escisión binaria, que opone a los dos terroristas masculinos, que enfrentan de manera aproblemática la realización de su proyecto, y la joven protagonista, que siente conflictivamente su compromiso y que en función de su sexo establece relaciones distintas con sus dos compañeros. Éstos, a su vez, se subdividen por nuevos rasgos opositivos: Juanjo, el que asume su acción terrorista con el cinismo resultante del odio acumulado, y Ricardo, quien la asume con la ceguera del convencimiento más absoluto, expresado en términos de fe [38].

En el otro grupo las subdivisiones internas son semejantes. La más importante es la que segrega a la víctima de los demás, situando al Profesor en una posición que no sólo marca su papel, sino también, por reflejo, el de Andrea, convertida también, aunque en modo diferente, en víctima del sistema terrorista y de esta acción en concreto. Respecto a ella se posicionan con marcas propias los otros dos personajes: la Portera, que contempla impasible lo que sucede a su alrededor, con un cierto cinismo en su voluntad de beneficiarse de ello, que la asemeja al terrorista Juanjo; y un Responsable, que hace y deshace sin inmutarse y que toma decisiones sobre la vida y la muerte con algo que parece un pleno convencimiento, que lo asemeja a Ricardo.

Como en una parte significativa de la producción de Riaza, esta estructura de personajes configura una jerarquización de espacios dramáticos significativos, que se imponen sobre el personaje que actúa como víc-

---

38 La introducción de referencias más o menos expresas a componente religiosos, bien en el pasado de los personajes, bien en la caracterización de sus acciones, sirve para vincular este comando a la organización ETA y sus conexiones con ciertas formas de religiosidad vasca, más claramente apuntadas en el «Prólogo» a la obra.

tima, generalmente una joven que sufre las consecuencias de las acciones de sus irresponsables o hipócritas *partenaires*. En esta pieza la oposición de espacios no se sitúa en el eje vertical, con la consiguiente jerarquización, sino en el plano horizontal, determinando otro tipo de conflictos dramáticos, pero que aprisionan igualmente a la protagonista. En el espacio del comando raptor, en el que se incluye Andrea, pero del que efectúa esporádicas –y dramáticas– salidas hasta la celda del prisionero o en el sueño, los personajes presentan una caracterización casi tópica, exclusivamente funcional, únicamente para resaltar la individualidad dramática de Andrea. Su impermeabilidad al conflicto es absoluta, presentados como personajes de una pieza, verdaderos tipos que hasta en su historia anterior carecen de la más mínima individualidad. Lo que podría resultar una limitación de la construcción dramática redunda en una mayor matización de la protagonista en el claroscuro resultante, lo que aporta a la pieza la coherencia dramática interna que pudiera haber resultado cuestionada.

En contraposición a esta pareja de personajes, encapuchados terroristas en los que las máscaras quedan identificadas con su propia piel, nos encontramos con otra pareja, situada en el exterior del espacio del comando, la Portera y el Responsable. Sus funciones no les obligan a esconder los rasgos de sus rostros, pero, sin embargo, su naturaleza es la del fingimiento y la doblez, movidos a ello en primera instancia para la consecución de sus objetivos: no hacerse partícipe de los problemas, pero sacar beneficios de ellos, en el caso de la Portera; conectar la clandestinidad del comando secuestrador con el mundo exterior y el conjunto de los planes de «la organización». La máscara se institucionaliza hasta hacer del fingimiento una naturaleza propia, continua en la relación de estos personajes con los demás, ya quede ello de manifiesto para los espectadores (como en el caso de la Portera), ya permanezca en el ámbito de la duda (en el caso del Responsable). El mundo de dobleces en el que se mueven y que representan ambos personajes introduce en el universo de la pieza la imagen del inevitable entorno en el que se sitúa y que condiciona el acto terrorista. En este caso, su posición en torno al secuestro del Profesor traslada la dialéctica de la violencia entre secuestrador y secuestrado a una dimensión más amplia. La primera quedaría limitada en gran medida al plano personal, como se refleja en las dramáticas relaciones entre Andrea y su prisionero. De ella los personajes del entorno nos proyectan a la dialéctica que se establece entre una organización de designios más amplios y complejos que los de un simple comando –pieza de ajedrez en sus manos– y un conjunto social. En esta relación el conjunto social no siempre resulta directamente perjudicado en su totalidad, sino que en ocasiones se muestra dispuesto a reorganizar sus valores y modos de vida a partir de la nueva situación, según pone de manifiesto el comporta-

miento de la Portera y lo que se insinúa acerca de las intenciones de la esposa del secuestrado sobre el rescate.

En este contexto se hace especialmente significativo el vacío escénico –no tanto en el plano dramático– que ocupa el espacio correspondiente al pueblo cuya vida se ve afectada por la dialéctica del terrorismo, sin ser partícipe ni beneficiario de ella, al margen de retóricas encubridoras. Las referencias a los ecos del secuestro en los medios de comunicación apuntan al funcionamiento de los mecanismos de reducción y deformación que rigen las relaciones entre la población y los terroristas. Éstos dirigen sus acciones hacia la consecución de espacios en los medios informativos, aparentemente con la intención de articular en ellos un discurso que generalmente, como muestra la obra riacesca, va poco más allá que los propios límites de la violencia. Al tiempo, el pueblo, que se intenta presentar como el destinatario de dicho discurso, de pretensiones «liberadoras» respecto al pueblo paciente, se ve convertido en receptor estático, en objeto pasivo, de la configuración que los medios de comunicación dan a las acciones terroristas. Los medios –de nuevo la reflexión riacesca sobre la función deformadora y conformadora de los discursos, sean o no teatrales–, convertidos en objetivos de la acción y en imágenes de la misma, cobran en la pieza el protagonismo escénico que se desprende de esta reflexión. Lo hacen a partir de la presencia, ya en la escena inicial, de la «circe-pantalla» televisiva, objeto de mordaces reflexiones en los prólogos del autor [39], y de los gatos, reales o figurados, que introducen en el espacio dramático la representación oblicua del vacío de un pueblo conformado por el discurso de los medios y la actuación adicional de nuevos intermediarios. En este caso se trata de la Portera, dispuesta a construir sobre el cinismo egoísta los discursos más dispares acerca del terrorismo y la sociedad que le rodea.

La estructura de personajes, con la simplicidad de los compañeros, la doblez del entorno, la impenetrable arbitrariedad de la organización y el vacío y pasividad de los supuestos beneficiarios de la «acción liberadora», conforma un conjunto de elementos contextuales que es lo que enmarca y mueve el conflicto dramático de Andrea. En su enfrentamiento directo, personalizado, con el prisionero encuentra la espoleta que hace estallar el cuestionamiento de esta situación sin salida en la que se encuentra, con un discurso terrorista del que empieza a captar el sin sentido, agudizado por la actitud del resto de los personajes: la fe ciega o el odio de sus compañeros, la impermeabilidad de la Portera, la inexorabilidad de las decisiones del Responsable, la resignada aceptación del Profesor y la inase-

---

[39] Cf. los citados, al *Desván de los machos* o a *La emperatriz,* o el ensayo de *Pipirijaina.*

quibilidad de un pueblo ausente. Andrea descubre en este mundo deformado el espacio que separa la máscara de la piel, y partir de su juego escénico con la capucha que cubre su rostro ante el prisionero [40], la siente dramáticamente, constituyendo el núcleo del conflicto, que se plantea en el universo cerrado y deforme del terrorismo con la introducción de un elemento de conciencia crítica.

Además de en el choque con sus compañeros, anclados en posiciones fijas, que acentúan el sacudimiento y la tensión que siente Andrea, la protagonista descubre esta conciencia a partir de las relaciones que establece con su cautivo en la intimidad de sus visitas, en las que Riaza llega a plantear una suerte de «síndrome de Estocolmo» a la inversa, dramatizado en el juego de identidades que los personajes fingen en torno al eje padre-hija (semantizado en el teatro riacesco como espacio del poder, de la rebeldía y la sumisión), y teatralizado en el uso de la capucha y su desprendimiento de ella, que en la escena final es menos un anuncio implícito del final que espera al cautivo que una entrega de la terrorista a su propuesta de diálogo mudo, de juego ficcional (teatral), en torno a las identidades, en el que, por fin, es posible descubrir la verdad del individuo. Las claves del drama suscitado por las relaciones que se establecen entre los dos personajes vienen dadas por la naturaleza trágica del mismo, planteada como inevitable en la situación terrorista y actuante en la conformación de las acciones de los personajes; por la inclusión de la escena de la pesadilla, que presenta en clave onírica y por medio de la inversión de papeles, la naturaleza de las relaciones entre Andrea y el Profesor y el diálogo imposible entre ambos, conduciendo a la escena final entre ellos, con un encuentro justo en el momento de la separación definitiva; y por el juego, no resuelto definitivamente, en torno al hipotético parentesco que uniría a los dos personajes como padre e hija, articulando en el entorno familiar el conflicto que el discurso terrorista pretende plantear en el ámbito social.

---

40 «Profesor.— A veces se me escapa la imaginación de ese libro y me pongo a pensar en personajes más de carne y hueso.

Andrea.— ¿Por ejemplo?

Profesor.— Por ejemplo en la persona que cada día y cada noche me aporta los alimentos terrestres. Patatas o sopas sean.

(Señala el pasamontañas o la capucha)

Es de suponer que esa máscara que llevas sobre el rostro servirá para que, llegada la ocasión, no pueda reconocer a la buena samaritana que me proporcionó sustento y compañía en los momentos de necesidad. Y, de ese modo, no podré agradecerle su humana bondad.

Andrea.— A veces no se presenta la ocasión de tanto agradecer.

Profesor.— Porque el reo ha sido previamente ejecutado ¿Queda así correctamente formulada la hipótesis? (pp. 161-162).

La proyección del conflicto a los ámbitos de lo arquetípico sin abandonar la dimensión naturalista del desarrollo argumental quizá represente una de las mayores originalidades del planteamiento riacesco del tema terrorista, al tiempo que integra esta reflexión en los parámetros que definen su pensamiento en torno a temas como la violencia, el poder, la dominación, la rivalidad, etc. Sin incurrir en el terreno de lo mítico, la figuración de las relaciones de los personajes en espacios de validez universal, sitúa este juicio dramático sobre el terrorismo por encima de concreciones histórico-geográficas determinadas, pero, sobre todo, lo conecta con territorios profundos de la psicología humana, donde las raíces del comportamiento terrorista –rebeldía, muerte del padre, violencia, etc.– se hunden sin necesidad de participación activa del individuo en un comando operativo. La dimensión ritual que la resolución de estas tensiones internas puede tener se resuelve en la obra mediante los mecanismos básicos del juego teatral entre Andrea y el Profesor y su versión onírica, en los que se resuelven tanto ciertos hábitos de la cotidianidad de todos y cada uno de nosotros como la ritualización máxima del crimen que constituye la «ejecución» terrorista..

La naturaleza de esta proyección temática desde una estética realista a una significación simbólica nos lleva a la consideración de unos elementos dramáticos habitualmente cargados de significación en un teatro como el de Riaza, alimentado en los mismos veneros de simbolización que sostenían el «nuevo teatro español». La actuación de los personajes se inserta en un cronotopo que, sin entrar en las consideraciones escenográficas planteadas por Riaza, sobre todo, en su acotación inicial [41], se apoya en las mismas bases de realismo, o «naturalismo figurativo» que los personajes. La unidad de tiempo y la referencialidad realista de la portería, la sala en la que permanecen los terroristas y el cubículo en el que se aloja el prisionero así lo confirman. No obstante, la conformación de ambos presenta ciertas fisuras, que permiten el despliegue de espacio y tiempo dramático a valores preñados de simbolización.

En cuanto a los espacios, sin perder su realidad, configuran una estructura concéntrica, en la que los sucesivos círculos parecen actuar a manera de opresores de los insertos en ellos, estableciendo una comunicabilidad muy limitada –permite pasar de fuera adentro, pero no a la inversa– y dejando en el centro el calabozo del prisionero, como núcleo significa-

[41] Este tipo de acotación inicial sobre el espacio escénico, amplia y de cierto detallismo, resulta habitual en los textos riacescos, debido a la particular relación que el autor siente entre la obra escrita y su representación. El intento de marcar y explotar los aspectos de montaje, partiendo de la construcción de un espacio dramático como clave de la arquitectura de la pieza, puede situarse en línea estética y conceptual con planteamientos similares del «nuevo teatro español».

tivo de un laberinto concéntrico de espacios cerrados, como anillos de un infierno dantesco [42], en el que todos los personajes se encuentran apresados y en el que, más allá de una función coyuntural de vigilantes o vigilados, de verdugos o de víctimas, todos se presentan como prisioneros de un mismo círculo de hierro. El espacio pone de relieve de este modo su esencial naturaleza de espacio cerrado, de *huis clos*, que no sólo actúa con fuerte valor significativo en la definición del universo dramático de la pieza, sino que pone a ambos en relación con una línea de tradición dramatúrgica existencial, que arranca de Jean-Paul Sartre [43] y encuentra algunas de sus mejores formulaciones en nuestro teatro de mano de Alfonso Sastre [44], en la que también pueden incorporarse ciertos aspectos del teatro del absurdo. Son, en definitiva, tradiciones, significados, claves e interpretaciones que este espacio cerrado contribuye a poner en pie en el proceso de decodificación de sus significados, unos significados que, sobre todo, tienen una efectiva incidencia dramática, integrados perfectamente en un universo de relaciones en el que las acciones de los personajes no son indiferentes al espacio en el que se producen.

La salida de la espiral de espacios en progresiva degradación que constituyen el universo físico de la pieza se produce a través de la fantasía onírica de la protagonista, pero ésta nos lleva, paradójicamente, a una profundización en la espiral infernal, a partir del espacio último de la prisión hasta los sótanos ocultos de la tortura, en los que el realismo de la acción se trasciende en valor simbólico. Al tiempo, esta salida aparente del espacio realista, recuperando para la escena su valor de espacio teatral, es la que más directamente pone el universo dramático de la pieza en conexión con el espectador, al establecer con él una relación más directa que la que supone la deriva de la acción de un comando en el que el receptor puede fácilmente no verse representado. Es el espacio del símbolo, que puede considerarse como el más directamente escénico, sin dejar de ser por ello una apelación directa al aquí y ahora del espectador.

De igual manera, la fantasía onírica introduce un elemento de trascendencia en el marco temporal, que se proyecta más allá de las limitaciones cronológicas marcadas por el calendario y el reloj. Las primeras aparecen apenas insinuadas en la pieza, mientras que las relacionadas con

---

[42] Cf. el uso riacesco de esta imagen concéntrica en su poemario *Libro de los anillos infernales* y en su *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas*. Para más detalles véase la entrevista con el autor de ÁNGEL GARCÍA PINTADO, «El Dante Riaza: entre el más allá y el más acá», *Primer acto*, 172, pp. 8-12.

[43] Valga, como paradigma, la pieza de este autor *Huis clos*, traducida al español como *A puerta cerrada* (Madrid, Alianza, 1981).

[44] Ya en su auroral *Escuadra hacia la muerte* pueden encontrarse elementos más o menos germinales de este planteamiento dramatúrgico.

el paso de los minutos, sin tener una presencia marcada textualmente en la obra, son de una importancia dramática mayor, a partir de la concentración de la acción en su momento culminante, el de la resolución del secuestro en liberación o muerte. En clave realista Riaza apuesta por una clara unidad de tiempo, que sitúa en uno de los espacios más frecuentados en sus textos teatrales: el momento dramático del crepúsculo, en el que se borra la distinción entre el día y la noche, en el que el tiempo, aunque parece detenido, implica la inminencia del cambio, el tiempo de la penumbra, de la máscara que precede al descubrimiento, posiblemente de una nueva máscara, el momento en el que el tiempo fluye a la vez que se repite. También, el momento de las ejecuciones. La concentración de la acción dramática, sin perjuicio del despliegue argumental, se traduce en intensidad trágica, enmarcada en el tiempo crepuscular de la acción y resaltada por ese paréntesis temporal que supone la salida al espacio-tiempo del sueño, en el que se invierte y concentra el pasado-presente y se prefigura la resolución del futuro inmediato.

En estas coordenadas temporales y espaciales se desarrolla una acción que no sucede aislada de ellas, sino perfectamente integrada, a partir de la escena inicial, casi prologal, en la portería, duplicada en el posterior diálogo de la Portera con el Responsable, en las dos escenas dialogadas entre los terroristas y en las dos visitas de Andrea a la prisión del Profesor, verdaderos ejes de la acción dramática, entre los que se introducen, como detonantes del conflicto, la visita del Responsable y la consecuente pesadilla de Andrea. La expresión de esta acción a través del lenguaje que la encauza en diálogo deriva en la utilización de unos niveles expresivos en los que, sin romper radicalmente la estética realista en la que se desenvuelve la obra, Riaza mantiene su mayor fidelidad a los modelos habituales en su teatro; lo que puede ser percibido por el espectador como una llamada a la atención sobre la teatralidad de lo que se representa ante él, además de una conexión del plano realista con el de su interpretación simbólica y ritual. Todo ello permite desplegar un esquema argumental reducido –un comando terrorista recibe la orden de «ejecutar» a su prisionero– al límite de sus posibilidades, al menos de las posibilidades que le interesa explotar a Riaza para su reflexión, en la que la dimensión moral que se extiende a partir de la interpretación simbólica, no amortigua el compromiso ante un hecho inmediato reflejado en la dimensión moral realista de la obra.

Ya en la producción anterior Riaza había abordado, como auténticas claves de su escritura teatral, dos de los componentes fundamentales del fenómeno terrorista, la pretensión revolucionaria y el despliegue de la violencia. Todo su ciclo de teatro sobre el poder se basa de modo general en el fracaso de la pretendida revolución, en manos de quienes han de ser los continuadores de los mismos mecanismos de dominación ejercidos por sus

predecesores. La imagen del «principito traidor» desarrollada en todas sus obras con variantes particulares da forma escénica al papel histórico de una burguesía, de impulsos revolucionarios en el del Antiguo Régimen, en un cambio en el que la víctima continúa siendo la misma, siempre representada en estas piezas por una joven, sometida a la presión de los esquemas de una sociedad sexista (*El desván de los machos*), a la enajenación del engaño y el destierro (*Los perros*), a la violencia sexual (*Retrato de dama con perrito*) o a la dominación económica (*El palacio de los monos*), cuya rebeldía, menos estridente pero más profunda y verdadera que la de su pareja masculina, suele quedar frustrada por los manejos de su *partenaire*, incitador a la rebelión, pero traidor antes de su consumación.

Para Riaza ésta es la contradicción esencial en la que se han visto frustradas todas las revoluciones históricas: el grupo destinado a encabezarlas es, al mismo tiempo y por las mismas razones, el más interesado en frenarlas, de manera que en todos los casos los resultados son los mismos e inalterables las condiciones de los oprimidos –perros, muñecos o animales muertos–, como queda expresado de manera más evidente en *Revolución de trapo*. La conclusión natural de este proceso, derivado de su repetición, es la aceptación de su inevitabilidad, la conciencia del fracaso y la renuncia, dramáticamente representada en la claudicación de Antígona [45], cuya integración final cierra el ciclo de obras sobre el poder, con una pesimista lectura sobre su inevitabilidad e inmutabilidad más allá de las formas (recursos teatrales) que garantizan su pervivencia.

Tras este ciclo, Antígona se reencarna en una Andrea que mantiene sus impulsos rebeldes, pero que, por la unificación en su personalidad dramática de los «papeles» masculino y femenino, de «principito traidor» y de «víctima rebelde», se ve condenada al mismo final trágico, pues la muerte de su supuesto enemigo no supone más que la destrucción de una persona, no la desaparición del poder opresivo, de cuyos métodos –y, por tanto, de su naturaleza– se hace cómplice con esta muerte, muerte confirmadora y confortadora, pero ineficaz y problemática. Del mismo modo que la necesidad de matar al padre –reflejada en las relaciones establecidas entre Andrea y el Profesor– es una forma de las más efectivas de afirmación de éste, así el crimen de Andrea –la violencia terrorista– es una de las formas de confirmar, asegurar y reforzar el papel del poder, justificando su existencia.

Las relaciones entre estos mecanismos de revolución y el poder, signados por la violencia, conectan el discurso de esta obra con el dominante en la obra de Riaza que siguió a la centrada en la temática del poder. A partir de las ideas del pensador francés René Girard, sobre todo

---

[45] *Antígona... ¡cerda!* (Madrid, La Avispa, 1983; junto a *Mazurka* y *Epílogo*).

las expresadas en su obra *La violencia y lo sagrado*, Riaza representa dramáticamente los conflictos derivados del «deseo mimético». Las relaciones se conciben a partir de estas piezas en términos de emulación, de sustitución, en las que la violencia surge como manifestación de la pasión por ocupar el lugar de otro, lo que puede constituir una formulación particular del principio revolucionario. Desde esta perspectiva la revolución ya no es tanto el resultado inevitable de la necesidad de supervivencia de los dominados por el poder, sino el juego de suplantaciones de quienes desean alterar los papeles pero sin variar ni un ápice el sistema de relaciones. Por esto el fanático y el desheredado dejan su protagonismo en la pieza a la «hija de papá», de un papá a quien matar, quizá menos por odio que por emulación, por deseo de ocupar su lugar, lo que estaría en la raíz de la relación sado-masoquista que Andrea establece con el Profesor como proyección paterna y que culmina en la fantasía onírica.

Todas estas contradicciones, que resultan generales y están en la base de toda pulsión «revolucionaria» que toma como naturaleza la violencia terrorista, se agudizan de manera particular en la manifestación concreta que este fenómeno adquiere en la España de los últimos años, a través de la actuación de un grupo terrorista nunca nombrado –en coherencia con la afirmación de que la existencia de estos grupos depende de su capacidad de publicidad, de reconocimiento–, pero perfectamente reconocible, desde que en el prólogo el autor señala la contradicción entre sus principios revolucionarios y reaccionarios:

> «pudiendo decirse que todos los más o menos maquiavélicos fines antes expuestos
> (...)
> pueden reducirse, en la actualidad, a dos,
> (como el par al que se podían comprimir, según el Padre Ripalda, no recuerdo ya si los Mandamientos de la Ley de Dios o los de la Santa Madre Iglesia)
> a saber:
> Uno.— El de la marcha hacia el porvenir de los cantarines días (uno podría explayarse con este Uno y su marcha-huida hacia delante echando mano a la sangrienta ironía de que se quiera convertir
> ((por cualesquiera medios))
> (((...)))
> cualquier rincón del mundo en república roja, cuando todas las repúblicas supuestamente coloradas corren despavoridas, como un perro con una lata bermeja atada al rabo, hacia la «libertad»,
> ((...))
> pero uno no tiene las menores ganas de ironizar con la contemplación de este último cuadro, de esta última derrota del hombre, de esta última uto-

pía derrumbada, de este último fracaso en robar el fuego de los dioses
((...))
y del último de los pasos dados por una Historia con Mayúscula
((...))
y hacia la edad de oro que, como un Nuevo Amanecer,
(...)
pretendemos que, como una Virgen Roja, se nos aparezca.
Dos.— La marcha hacia atrás, hacia la *recherche* del tiempo perdido, a la busca de la identidad birlada
(...)
de marras
(cuando calzábamos las autóctonas y vernáculas albarcas de cuero de oveja autóctono y vestíamos las autóctonas y vernáculas zamarras de piel del mismo autóctono y vernáculo bicho y danzábamos al bucólico, autóctono y vernáculo son de flautas y tamboriles autóctonos y vernáculos y no sólo disfrutábamos de las vernáculas y autóctonas ovejas, ya que abejas autóctonas y vernáculas nos proporcionaban igualmente la miel para acompañar a la ambrosía que bebíamos cuando comíamos la carne autóctona y vernácula de las ovejas que nos habían servido también para confeccionar las zamarras de marras y cuyos cadáveres intentábamos conservar comestibles y sin pudrirse metiéndolos en la lengua de algún autóctono y vernáculo glaciar de la misma manera que intentábamos que nuestra lengua autóctona y vernácula no se nos quedara cadáver, y se nos mantuviera fresca, autóctona y vernácula, metiendo tal lengua en la lengua de alguna helada escuela
((...))
en nuestro autóctono, vernáculo y último rincón del mundo» (pp. 142-144).

Las características de este integrismo nacionalista de caracteres religiosos y recubrimiento revolucionario se trasladan al texto dramático en las figuras típicas de los miembros masculinos del comando secuestrador, representantes de actitudes extremas de redentorismo mesiánico y odio encauzado en revuelta social, apuntando cada uno hacia extremos dispares de reacción conservadora y tradicionalista y de cambio violento del orden social. En estas contradicciones se mueve la actuación de la joven heredera y en ellas se ve apresada, hasta el punto de hacerle asumir de manera trágica las consecuencias de su gesto, inane y vacío, sin más trascendencia que el daño que genera, en el que ni siquiera puede llegar a sublimar sus propias frustraciones.

La reflexión crítica surgida de la observación directa e hiriente de la realidad inmediata, cobra así en *La emperatriz de los helados* expresión dramática, en una fórmula expresiva en la que el autor, desde la coherencia de unos elementos estéticos y de pensamiento propios, adapta sus recursos a las necesidades del planteamiento de la pieza, derivando hasta una superficie naturalista atípica en su producción, pero bajo la que laten algunas de las constantes esenciales del teatro de Riaza. La integración de

las mismas y su práctica subordinación a las exigencias expresivas de un tema concreto, inmediato y vigente como el del terrorismo, supone, en adición a la personal reflexión que sobre este fenómeno nos ofrece, un valor fundamental de una pieza en la que Riaza ha recogido algunos de los guantes arrojados al teatro español contemporáneo.