

## La memoria en la producción de Ana Diosdado. *Decíamos ayer* (1997) y la rueda de la vida

Verónica Alonso Torres

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.95260>

Recibido: 26 de marzo de 2024 • Aceptado: 30 de abril de 2024

**ES Resumen:** La producción de Ana Diosdado abarca una amplia nómina de obras en las que la autora proyecta las problemáticas e inquietudes de la sociedad de la Transición. La memoria adquiere en muchas de sus piezas un papel predominante, puesto que para la autora es importante recordar nuestro pasado para mejorar nuestro futuro. No obstante, el concepto de memoria en su amplio espectro creativo se eleva, en muchas ocasiones, a la esfera de lo espiritual, como bien lo demuestra la pieza *Decíamos ayer* (1997), y su vinculación con la expresión de la rueda de la vida procedente del budismo y el hinduismo, de la que se ofrece un análisis que deshilvana su compleja arquitectura textual y se pone de relieve la importancia que adquiere en nuestro contexto sociocultural.

**Palabras clave:** Ana Diosdado, Transición, memoria, rueda de la vida, teatro.

## ENG The Memory in the Production of Ana Diosdado. *Decíamos ayer* (1997) and The Wheel of Life

**Abstract:** Ana Diosdado's production encompasses a wide range of works in which the author projects the issues and concerns of Spanish society during the Transition period. Memory plays a predominant role in many of her pieces, as the author believes it is important to remember our past to improve our future. However, the concept of memory in her broad creative spectrum often transcends into the spiritual sphere, as aptly demonstrated by the piece "Decíamos ayer" (1997), and its connection with the expression of the wheel of life originating from Buddhism and Hinduism. An analysis is provided to unravel its complex textual architecture and highlight the importance it acquires in our sociocultural context.

**Keywords:** Ana Diosdado, Transition, memory, wheel of life, theater.

**Cómo citar:** Alonso Torres, V. (2024). "La memoria en la producción de Ana Diosdado. *Decíamos ayer* (1997) y la rueda de la vida", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 6, 13-27.

Ana Diosdado es una de las escritoras más influyentes del panorama literario español del denominado segundo franquismo<sup>1</sup> (1956-1975) y la Transición, debido a su amplio espectro creativo: en televisión, radio, prensa y acciones sociales<sup>2</sup>. A pesar de ello, algunos estudios sobre su producción hacen lecturas sesgadas<sup>3</sup>, debido a que hacen hincapié en su condición de mujer y su compromiso con ello, sin la

necesaria visión abarcadora en cuanto a temas y/o compromiso con su entorno.

Ana Diosdado creció en el seno de la Compañía Margarita Xirgu, de la que sus padres, Enrique Diosdado e Isabel Gisbert, eran actores, por lo que su desarrollo vital estuvo marcado por el teatro, género en el que, además, se inscribe el grueso de su producción. Nació en Argentina en 1938, dos años

<sup>1</sup> La periodización del régimen franquista ha sido dividida por la mayoría de los historiadores en dos momentos: el primer franquismo, desde 1939 hasta 1956; y, el segundo, desde 1956 hasta 1975 (cfr. Moradiellos, 2000; Riquer, 2010).

<sup>2</sup> En cuanto a su labor televisiva destacan sus dos series de los años ochenta, *Anillos de oro* y *Segunda enseñanza*, ambas escritas y protagonizadas por Ana Diosdado y dirigidas por Pedro Masó. La autora también trabajó en la radio, concretamente en RNE, ofreciendo series como *La imagen del espejo*. Ana Diosdado escribió, así mismo, varias obras circunstanciales para colaborar en diversos actos sociales, como *En la corteza del árbol*, que formó parte de una campaña contra los incendios forestales, o *Harira*, en conmemoración de las víctimas del 11-M. Su labor social queda justificada, además, por los temas que trata en toda su producción.

<sup>3</sup> Entre otros, sirvan de ejemplo las aportaciones de Fagundo (1995), Ferrero (1999) y Fritz (2008), que, si bien son muy interesantes y reveladoras, no ofrecen un análisis profundo de la producción de la autora, sino de ciertos aspectos.

después del inicio de la Guerra Civil, y allí residiría hasta 1950, momento en que regresa a España junto a su madre para iniciar su formación. A la muerte de su madre, Ana continúa su formación y su vínculo con el teatro junto a su padre y la segunda esposa de este, la actriz Amelia de la Torre, a la que consideraba su madre. También se forma con su madrina Margarita Xirgu.

Su primera relación con el teatro, además de la vital como hija de actores, la tiene a los cinco años, cuando interpreta un pequeño papel en *Mariana Pineda* (1927/1943), de García Lorca. A los 19 años vuelve a los escenarios en la compañía de su padre, Diosdado-La Torre, para interpretar un papel en *Los fantasmas de mi cerebro* (1960), de Gironella. A partir de este momento se mantiene fiel al teatro hasta su fallecimiento en 2015.

A pesar de haber nacido en Argentina, Ana Diosdado siempre se sintió española<sup>4</sup>, pero no será hasta 1950, a su regreso a Barcelona, cuando experimente su primer contacto con el país, que, como menciona en diversas ocasiones, le resultó «un país muy triste, muy gris, muy sin luz»<sup>5</sup>. Cuando vuelve definitivamente a España termina su formación media en el Liceo Francés y comienza los estudios de Filosofía y Letras, que no terminó porque sus intereses eran otros, como ella manifestó: «Lo que yo quería era irme a la Sorbona y estudiar arqueología, algo que entonces no se hacía aquí» (Vallejo, s./f.: en línea). Compaginaba su formación académica con la escritura y la interpretación en la compañía de su padre, triple labor que desempeñó hasta 1969<sup>6</sup>. Años más tarde renuncia a sus estudios y, junto a la escritura e interpretación, empieza a colaborar en los diarios *ABC* y *Diario 16*.

La producción de Ana Diosdado comienza con la novela *En cualquier lugar, no importa cuándo*, que presentó al Premio Planeta en 1963, aunque fue publicada dos años después. En 1969 intentó de nuevo obtener el Planeta, en esta ocasión con *Campanas que aturden*, que quedó entre los finalistas, pero no llegó a publicarse (cfr. Vida Cultural, 1969). El 29 de agosto de este mismo año, estrena, en el Teatro de La Comedia, la adaptación de *A mitad de camino*, del escritor británico Peter Ustinov –producida por Enrique Guiar, dirigida por Ramón Ballesteros e interpretada por Josefina de la Torre, Luisa María Payán, María Teresa del Olmo, Patricia Nigel, Enrique Guitart, Luis Varela, Antonio Queipo, Javier Campos y Miguel Armario.

*Olvida los tambores*, estrenada el 4 de septiembre de 1970 en el Teatro Ramos Carrión de Zamora, significó su primer éxito. Fue producida por la Compañía María José Alfonso – Emilio Gutiérrez Caba, dirigida por Ramón Ballesteros e interpretada por María José

Alfonso, Mercedes Sampietro, Pastor Serrador, Juan Diego, Emilio Gutiérrez Caba y Jaime Blanch. Esta comedia en dos actos trata un tema sobresaliente en la época: la juventud<sup>7</sup>. La propia Ana Diosdado así lo manifestaba en una entrevista del año 2003: «no estaba de moda ser joven, para nada, ahora sí, ahora es un mérito en sí mismo. Entonces era ‘ya te llegará el momento’, y desde luego no estaba de moda ser mujer y meterse en berenjenales que no eran los suyos»<sup>8</sup>. Según Mainer y Santos (2000), en esta obra plasma ciertos aspectos de los nuevos comportamientos colectivos, originados entre 1973 y 1978, como los motivos que propiciaron un descenso demográfico en este periodo, a saber, el descenso de la tasa de nupcialidad y el cambio en la familia y la situación de las mujeres jóvenes:

La mayor abundancia de familias de dos o un miembro –matrimonios ancianos, viudos/as y divorciados/as que viven sin hijos– reduce, claro está, la media del tamaño de la familia al ritmo que impone la reducción de la tasa de mortalidad [...] En el mayor acceso de la mujer a la actividad económica y en el simultáneo incremento del paro puede verse, tal vez, el hecho sociodemográfico más importante de los inducidos a partes iguales por la democratización de la sociedad y por la crisis económica. (p. 64).

La profunda huella que dejó en el espectador y en la crítica este primer estreno teatral se vio recompensada con dos premios, el Mayte y el Foro Teatral, lo que propició que se realizara una versión cinematográfica con el mismo título<sup>9</sup>.

En este mismo año de 1970 se menciona en la prensa, concretamente en *Hoja oficial del lunes*, una obra de cuyo estreno no existe constancia: *Cuando los hombres callan*. Según la fecha, 15 de junio de 1970, podría tratarse de un primer título para *Olvida los tambores*<sup>10</sup>: «Ana Diosdado es autora de “Cuando los hombres callan”, obra con la que una gran compañía abrirá la temporada del Valle-Inclán tras su gira veraniega» (p. 43).

Con *Olvida los tambores* (1970) en cartel, Diosdado estrena su segunda obra el 4 de enero de 1971, *Retablo de Gabriel y María*, una pieza circunstancial, escrita por encargo e inédita hasta la fecha, que formó parte del acto literario de la Epifanía que organizó el Colegio Oficial de Farmacéuticos y que fue muy aplaudida:

No es fácil contar con la sencillez con la que Ana Diosdado la cuenta, está la historia sabida, pero con aires nuevos de humanidad actual. El pulso del diálogo, la construcción elemental, corroboran que hay una autora de la que se

<sup>4</sup> Como la propia autora afirma en una entrevista de 2011 en Radio 5.

<sup>5</sup> Declaraciones de la autora en la misma entrevista de la nota anterior.

<sup>6</sup> Según la ficha de la autora en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas, la última obra que interpretó en la compañía de su padre fue *Historia de un adulterio* (1969), de Ruiz de Iriarte. En otras compañías y producciones, combinó escritura e interpretación hasta el año 2005. La última obra que interpretó fue *Oscar o la felicidad de existir* (2005), de Eric-Emmanuel Schmitt, una producción de Pérez de la Fuente.

<sup>7</sup> A propósito del discurso de esta obra resulta interesante el trabajo de Arroyo Martínez (2010).

<sup>8</sup> Canal Cultura en 24h a propósito del Premio Max de Honor de 2013.

<sup>9</sup> Dirigida por Rafael Gil; protagonizada por Jaime Blanch, Maribel Martín, Tony Isbert, Cristina Galbó y Carlos Ballesteros y estrenada en 1975.

<sup>10</sup> Según la nota de prensa, la obra se estrenó el 4 de diciembre de 1970 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, si bien, el estreno efectivo tuvo lugar, meses después, en el Teatro Ramos Carrión de Zamora.

puede esperar mucho en la autora de «Olvida los tambores» (López Sancho, 1971: 61).

Al año siguiente, 1972, estrena su versión de *Knack*, de Ann Jellicoe, en el Teatro Valle-Inclán –bajo la dirección de Francisco Abad y la interpretación de Enriqueta Carballeira, Víctor Valverde, Enrique Arredondo y Jaime Blanch–, y vuelve a sobresalir en su faceta de dramaturga con *El Okapi*, no solo en el teatro que acogió el estreno, el Álvarez Quintero de Sevilla, sino durante toda la gira. Esta obra fue una producción de la compañía de su padre, Amelia de la Torre – Enrique Diosdado, e interpretada por Amalia Rodríguez, Josefina del Cid, Emilio Espinosa, Carlos Casaravilla, Manuel Andrade, Emilio González, Cristina Victoria, Ernesto Aura, Amelia de la Torre, Luis Brión, Roberto Arino, Lorenzo Collado, Concha Luesma, Ramón Tejela, Felipe Sánchez Venancio Camacho, Agustín Gallardo y Enrique Diosdado. Con *El Okapi* (1972), aparece por primera vez en su aún breve andadura como autora teatral, la figura del anciano. En ella reflexiona sobre la improductividad social del individuo de avanzada edad y su libertad<sup>11</sup>.

El personaje principal, Marcelo, define ese sentido de improductividad del ser humano al que nos referimos:

Sí, nosotros, todos nosotros. Siglos y siglos preguntándonos para qué estamos en este mundo, para qué dejamos de estar, y dejándonos matar por una respuesta distinta, según la racha. Ahora lo que se estila es producir. Producir es lo único que importa, y el que no produce, o produce menos... (Diosdado, 1972: 54).

Asimismo, también encontramos en la obra el valor que da el okapi, es decir, Marcelo, a la libertad: “A lo largo de la vida, todo te puede faltar. / Pero existe una palabra que no olvidarás jamás. / Sin ella no serás nada; sin ella, no vivirás. / Sin ella no serás hombre; / la palabra es: libertad» (Diosdado, 1972: 72).

Con este segundo éxito se descubre a una Ana Diosdado escritora poco común entre los autores noveles:

En «El okapi» se nos presenta una Diosdado muy diferente, mucho más granada, con una madurez realmente impropia de su juventud. Es usual que los escritores de la generación de Ana se inicien por el camino fácil de la comedieta de consumo, más o menos vovodilesca, siempre ligera, que evita complicaciones dramáticas, tanto en el aspecto del trazado de los personajes como en el de la estructuración escénica, y que sigan por ese rentable camino hasta llegar a una edad crítica. Ana Diosdado quema etapas, supera juventud y se madura intelectualmente a edad temprana: «El okapi» lo demuestra (Arjona, 1972: 49).

El propio Salvador Corbero, que dedicó duras críticas a Diosdado por *Olvida los tambores* (1970),

alabó el éxito y la valía de la autora, «de la que han de esperarse muchas y notables obras en el futuro» (1972: 38). Del mismo modo que ocurrió con *Olvida los tambores* (1970) también *El Okapi* (1972) fue llevada a la pantalla en 1975, esta vez por *Estudio 1*, bajo la dirección de Mercé Vilaret. No obstante, ninguna de las dos adaptaciones fue fiel al texto teatral: «Mercedes Villaret conoce muy bien la televisión y su lenguaje; lo que pasa es que, como otros sus colegas [sic], tratan de falsearlo con estas evasiones hacia el cine, que sólo sirven para provocar confusión y, por supuesto, desorden» (Viriato, 1975: 35).

En 1973 estrena, en el Teatro Moratín de Barcelona, una nueva adaptación, *La zapatilla*, de Alan Ayckbourn, y una nueva pieza teatral propia, *Usted también podrá disfrutar de ella*, en el Teatro Beatriz de Madrid. Esta pieza fue representada el 22 de septiembre de 1973 por la Compañía de María José Goyanes, dirigida por José Antonio Páramo e interpretada por María José Goyanes, Mercedes Sampietro, Fernando Guillén Emilio Gutiérrez Caba y Luis Peña. Antes de estos estrenos tenía escrita otra pieza, *El guardián*, un drama en dos actos que se estrenó en 1974 bajo el título de *Los comuneros*.

La Real Academia Española galardonó a la autora con el Premio Fastenrath por la innovación en el lenguaje de los personajes de *Usted también podrá disfrutar de ella* (1973). Estos vuelven a ser jóvenes, tras el salto de *El Okapi* (1972) y a través de ellos Ana Diosdado intenta mostrar la espiral en la que se encuentra la sociedad consumista de los años setenta. El título se refiere a un anuncio publicitario de un perfume, *Ella*, a partir del que se desencadena una historia trágica, provocada por las consecuencias de los nuevos medios de difusión. Ciertamente, como ya estableció McLuhan (1995) con su aforismo «el medio es el mensaje» (cfr. McLuhan, 1995: 94-100).

La propia autora comentó en una entrevista, previa al estreno, publicada en el *ABC* del 22 de septiembre de 1973, la idea principal de la obra: «el ser humano no puede ser feliz individualmente y que está totalmente condicionado por su entorno» (cfr. Laborda, 1973). Adolfo Prego también destacó esta misma idea en su sección de informaciones teatrales y cinematográficas del 25 de septiembre de 1973 del diario *ABC*, a propósito del estreno de la obra: «Los dioses que cegaban a los héroes y los conducían a su perdición son ahora grandes firmas, grandes organizaciones económicas» (p. 93), en consonancia con lo que comenta Rafael López Izquierdo sobre la temática de «la infelicidad del ser humano cuando se aísla y se individualiza sin contar con cuanto le rodea, o al menos al que la fatalidad aísla a pesar de las posibles convivencias» (1973: 19). Así son Javier y Fanny, protagonistas del drama, él se aísla, ella se esconde tras su personalidad de modelo publicitario.

En definitiva, *Usted también podrá disfrutar de ella* (1973) evidencia el desengaño y la angustia del ser humano cuando no logra, tras su lucha, una vida

<sup>11</sup> El personaje principal, Marcelo, define ese sentido de improductividad del ser humano al que nos referimos: «Sí, nosotros, todos nosotros. Siglos y siglos preguntándonos para qué estamos en este mundo, para qué dejamos de estar, y dejándonos matar por una respuesta distinta, según la racha. Ahora lo que se estila es producir. Producir es lo único que importa, y el que no produce, o produce menos...» (Diosdado, 1972: 54). Asimismo, también encontramos en la obra el valor que da el okapi, es decir, Marcelo, a la libertad: “A lo largo de la vida, todo te puede faltar. / Pero existe una palabra que no olvidarás jamás. / Sin ella no serás nada; sin ella, no vivirás. / Sin ella no serás hombre; / la palabra es: libertad» (Diosdado, 1972: 72).

mejor, una vida equilibrada entre la ambición y la posibilidad de satisfacerlas.

Podría verse en esta actitud la permanencia de un legado franquista que, más que inculcar valores autoritarios, habría dejado como secuela principal un interés prioritario por lo privado, por el consumo y el gasto, por los valores materiales frente a los que miran más a la calidad de la vida social y a la participación en tareas colectivas, y una dejación al Estado de todo lo que afecte a los intereses colectivos. [...] Pero podría verse también en la mezcla de legitimidad de la democracia y desinterés por la política no tanto un legado de la dictadura como un resultado inducido por la misma transición al privilegiar la transacción entre elites políticas más que la participación activa de los ciudadanos (Mainer y Santos, 2000: 57-58).

El año 1974 es un momento importante en la trayectoria de nuestra autora, pues se incorpora al mundo televisivo con *Juan y Manuela*<sup>12</sup>, una serie de trece capítulos protagonizada por la propia autora, junto a Jaime Blanch, con dirección y realización de José Antonio Páramo y emitida en Televisión Española entre el 16 de abril y el 23 de julio de 1974.

[...] una serie de pequeños apuntes sobre la vida cotidiana. Como siempre en Ana Diosdado, sin excesivas ambiciones teóricas, pero sí llenos de humor, de ternura, y una especial mordiente, socarrona y crítica visión del mundo que nos rodea. Por supuesto, como en todas las obras de Ana Diosdado, es una investigación sobre los meandros y recovecos del amor de una pareja (Viriato, 1974: 35).

En el ámbito teatral tiente un nuevo subgénero, el drama histórico, y estrena, en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid el 12 de marzo de 1974, *Los comuneros*<sup>13</sup>, primer y único drama de estas características hasta 2015. Fue una producción de la Compañía de Teatro María Guerrero, con dirección de José María Morera e interpretada por un amplio elenco de actores: Gemma Cuervo, Irene Gutiérrez Caba, Maruja García Alonso, María Luisa Hermosa, Rosa María Ibarzábal, Eulalia Boyavacé, Carmen Gran, Josefa del Cid, Carmen Belloch, Elvira Fernández, Paquita Gómez, Felicidad Nieto, Catalina Rodríguez, Paca Samper, Fernando Delgado, Enrique Diosdado, etc. También fue llevado al cine en 1978 por José Antonio Páramo<sup>14</sup>, con la interpretación de Juan Diego, Nicolás Dueñas, Joaquín Hinojosa, Manuel Ángel Egea, William Layton, Isabel Mestres, Lola Herrera, José María Escuer, Estanis González, Emiliano Redondo, Fernando Marín y Blanca Sendino.

El título original de la pieza fue *Si hubiese buen señor*, que, como se aprecia, parafrasea el verso del *Cantar del Mio Cid*, que puede interpretarse como un guiño a la agonizante dictadura<sup>15</sup>:

[Franco] encontraba en el título un mensaje implícito oculto que podía ser interpretado por los espectadores en su contra y señaló que no le gustaba porque *no iba a ser bien comprendido*. Así que, aunque el caudillo no censuró una sola línea de la obra, sin embargo, desde su despacho y sin ni siquiera leer el texto, decidió *Si hubiese buen señor* por *Los Comuneros*, un título que sin duda falsea totalmente el texto y la intención de la autora (Diego, 2007: 53).

Con *Los comuneros* (1974) la autora retrata los motivos que postergan la regeneración<sup>16</sup> de España y expone su concepción sobre los poderes absolutos, utilizando para ello el pretexto del levantamiento de las Comunidades de Castilla contra los Reyes Católicos:

PADILLA.- ¡Lo que yo llamo injusticia es lo que llamas justicia tú! ¡Y sobre ese punto nunca nos pondremos de acuerdo!... (*Serenándose*) Pero no has venido a que tratemos eso.

MUCHACHO.- (*Admitiendo*) No.

PADILLA.- Cuando dos bestias se disputan la misma presa, una de las dos debe renunciar, o matar o dejarse matar por ella.

MUCHACHO.- ¡Pero no somos bestias! ¿No ha de haber otra respuesta?

PADILLA.- (*Encogiéndose de hombros*.) ¡Tantas veces he pensado que debe haberla! ¡Tantas veces he pensado que todo hombre ha pensado alguna vez que debe haberla!... Quizá no somos dignos de ella. (*Mirándose a los ojos francamente*.) Yo no he sabido hallarla, Carlos. Ni tú tampoco.

MUCHACHO.- (*Consternado, como tomando una decisión*.) Entonces... es que no hay respuesta.

PADILLA.- ¿Estás seguro?

(*Después de bendecir a BRAVO y a MALDONADO, el sacerdote, que se ha acercado a ellos, encierra en la misma bendición a PADILLA y al MUCHACHO. Los soldados imperiales se acercan también para llevarse a PADILLA; BRAVO y MALDONADO ya están en la escalera.*)

HOMBRE.- (*Interrumpiéndolos*.) Ya es tiempo.

MUCHACHO.- (*Siguiendo con lo suyo, aferrándose a ello*.) Siempre fue así, desde que el mundo

<sup>12</sup> Entre los años 1973 y 1975 proliferaron las telecomedias de tono humorístico y de corte teatral, asentadas en la base de una crítica muy poco problemática, más bien en comportamientos trasnochados y costumbrista. Una de esas telecomedias es, precisamente, *Juan y Manuela* (Fernández, 2010: 379).

<sup>13</sup> Según datos de la prensa, Ana Diosdado escribió la obra cuatro años antes del estreno (ICAL, 2011).

<sup>14</sup> El rodaje tuvo una financiación de doce millones de pesetas, y fue realizado en planos cortos, con el objetivo de disimular la escasez de medios. Se emitió el 8 de junio de 1978 y, según las declaraciones de Luis Miguel Fernández, lo destacable de la película es «el conflicto cainita que se plantea entre las dos Españas, la representada por el rey Carlos y la popular de las comunidades, entre las cuales, al no haber diálogo posible, no cabe más que la guerra y la tragedia. En este sentido, la figura de Padilla es fundamental, ya que, frente a los otros comuneros, él desea a toda costa dialogar con el rey» (Fernández, 2010: 377).

<sup>15</sup> Esta actitud del dictador podría explicar la malograda versión cinematográfica de *Olvida los tambores*, dirigida por Rafael Gil y emitida en 1975 por TVE. En ella se transforma buena parte del argumento de la obra y el desarrollo de los hechos. Probablemente, ese contenido fue censurado debido a los ideales franquistas de la época.

<sup>16</sup> La recuperación del pasado histórico en el contexto de 1974, cuando ya el régimen franquista agonizaba, fue un recurso común en los creadores del momento (cfr. Fernández, 2010: 376-377). Sobre la recepción de este teatro resultan interesantes las conclusiones de Ruiz Ramón (1988) tras aplicar al drama histórico español el concepto de tiempo de la mediación, en el sentido que lo refiere Anne Ubersfeld.

fue creado. Seguirá siendo así. No hay otro camino.

PADILLA.- ¿Estás seguro? (Diosdado, 2007: 200-201).

De este modo, Ana Diosdado reproduce los errores cometidos en otra época para que el público abandone el teatro con la reflexión del parangón entre la historia del pasado y la situación histórica de su presente. Aunque el estilo, la originalidad, los recursos y la técnica le fueron elogiados por la crítica, la obra no terminó de calar en el público, al menos no como las anteriores:

*Los comuneros* se queda en reflexión y en disquisición históricas; ni conmueve ni arrebató; no arrastra al público, resulta frío y crítico, como si obedeciera a una intención brechtiana, épica o narrativa... El teatro es siempre un enigma y un misterio (Marquerie, 1974: 31).

En el siguiente estreno, *Y de Cachemira, chales* – cuyo título proviene de una relación paratextual con el poema *Oriental*, de José Zorrilla–, el 9 de septiembre de 1976 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, la autora se va al otro polo temporal y desde una perspectiva futurista reflexiona acerca de diversos conceptos y /o derechos humanos: la libertad y la vida. Esta obra fue una producción de Manuel Collado y tuvo como intérpretes a Sandra Sutherland, Narciso Ibáñez Menta, Jaime Blanch y Nicolás Dueñas. *Y de Cachemira chales* (1976) es la primera obra dirigida por la propia Diosdado y la de peor acogida, con diferencia, por parte del público y de la crítica, hecho del que la autora fue consciente: «La obra era como una ofensa personal, no le gustaba nada a nadie. Yo siempre bromeaba, y sigo bromeando, diciendo solo nos gustó a Paco Nieva y a mí»<sup>17</sup>. Sin embargo, otra parte de la crítica sí captó y valoró la trascendencia de la obra, como Lorenzo López Sancho, que le dedicó una crítica en el diario *ABC* el 11 de septiembre de 1976 en la que destaca, entre otras cosas, las diversas relaciones transtextuales que mantiene la obra con otros textos:

Lo que Ana Diosdado intenta es hacer una revelación, una profecía. Y esa revelación se apoya en otra de muchos siglos anterior: la que tuvo en Patmos Juan, para escribir el Apocalipsis en la primera centuria de la Era cristiana. [...] Hay momentos en tanto por el decorado como por ciertas actitudes de los personajes la pieza nos hace evocar a «La Fundación», de Buero Vallejo (López Sancho, 1976: 51-52).

No podemos dejar de mencionar el breve análisis realizado por Carlos Luis Álvarez en la revista *Blanco y Negro* del 18 de septiembre de 1976, en el que subrayó la influencia de Sartre y la búsqueda del sentido profundo de la vida, definiéndolo como drama existencial. Por todas estas razones, a las que hay que sumar el hecho de que una nómina considerable de críticos<sup>18</sup> haya encasillado a Ana Diosdado en el teatro comercial de los setenta y ochenta, debemos

afinar términos y cuestionarnos qué se entiende por autoría comercial y en qué medida puede considerarse como tal a la autora. Resulta paradójico que a pesar de la profundidad y la incuestionable calidad literaria de *Y de Cachemira, chales* (1976), no se le haya aplaudido tanto o más que sus anteriores estrenos. Esta profundidad literaria que tanto caracteriza a *Y de Cachemira, chales* (1976) justifica, en parte, que Ana Diosdado decidiera dirigir ella misma la obra, con lo que:

[...] demuestra la intención de no dejar que nada se interponga entre su pensamiento en «Y de Cachemira, chales» y su conversión en acto, en comunicación, en definitiva, en teatro [...]. Su obra es densa de intenciones, cargada de símbolos y referencias secretas, difícil de aprehender en su totalidad. Cualquier interpretación ajena podría haberse interferido gravemente, deformante, entre la pieza concebida por la escritora y el espectador (López Sancho, 1976: 51).

Efectivamente, por esa densidad, por esa carga simbólica y esa red de relaciones transtextuales, la obra supuso una ruptura de expectativas para un público que conocía a una autora que escribía sobre la juventud, la vejez, el consumismo y la historia, pero en ninguno de sus anteriores estrenos había demostrado esa habilidad para entretener textos, autores y otras referencias.

En 1977 afronta la adaptación de un clásico español, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, que fue representada en la antigua Plaza del Generalísimo de Toledo, durante las fiestas del Corpus Christi, por la Compañía Enrique Diosdado-Amelia de la Torre cuyo elenco estaba conformado por Amelia de la Torre, Enrique Diosdado, Rosa Fontana, Francisco Hernández, Ricardo Alpuente, Ana María Méndez, Enrique Closas, José Antonio Ferrer, Ángel Quesada, Carmen Vidal, Olga Martín, Socorro Anadón y Miguel Cuevas. Dos años más tarde retoma esta labor de adaptación con un nuevo autor foráneo, Tennessee Williams y su obra *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, representada en el Teatro Marquina el 17 de abril de 1979 por la Compañía de María José Goyanes e interpretada por María José Goyanes, Amelia de la Torre, Montserrat Carulla, Ana Raquel Díaz, José Bódalo, Carlos Larrañaga, Jesús Enguita, Romain Guillain, Miguel Alejandro Díaz e Hilario Engura.

El periodo de los ochenta es una etapa muy fructífera en la trayectoria creativa de Diosdado, en el sentido de que su producción abarca, además del teatro, la radio y el ensayo. Sus primeros guiones radiofónicos son *La imagen del espejo*, *Juro por todos los dioses* y *Siempre Nochebuena*, difundidos en Radio Nacional de España entre 1979 y 1981. De los otros dos guiones radiofónicos no tenemos más datos que los proporcionados por la prensa de la época.

En cuanto al teatro, debemos citar *La imagen del espejo* (1979), de la que se hicieron tres lecturas dramatizadas, en 1998, 2001 y en 2019, pero nunca se

<sup>17</sup> Ana Diosdado en «Entrevista en Radio 5 – Ana Diosdado: “Escribir es lo que más me gusta”» (2011).

<sup>18</sup> Entre ellos, Ragué-Arias (1996) y Floeck (1995).

escenificó<sup>19</sup>. Esta pieza es una obra corta que inaugura una nueva forma de crear en la producción de la autora. Según menciona César Oliva:

A pesar de hacer referencia a motivos que puedan recordar a los de otras obras, la pieza es tan original que difícilmente podría parecerse a los habituales éxitos de la autora. Sobre todo, por ese pozo negro y amargo que la recorre de principio a fin, que conduce a un final desolador, alejado de cualquier componenda, que en la comedia tradicional es tan esperable como acostumbrada (Diosdado, 2007: 589).

La década de los ochenta fue muy prolífica para la autora. En 1980 se menciona, en el *ABC* del 19 de septiembre, el estreno teatral de *La hora del lobo* (1980), protagonizado por Amparo Rivelles. De 1981 es su primera obra ensayística, *El teatro por dentro: ceremonia, representación, fenómeno colectivo*. El 2 de febrero de 1983 estrena en el Teatro Bellas Artes de Madrid, concretamente su adaptación de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, –dirigida por José María Morera e interpretada por Amparo Baró, José María Pou, Ana María Barbany, Joaquín Kremel, Asunción Balaguer, Ricardo Tundidor, María Adán, María Ángeles Fernández y José Andrés Álvarez– además de retomar su faceta de actriz de televisión<sup>20</sup> con la serie que marcó a la sociedad española de aquellos momentos: *Anillos de oro*<sup>21</sup>. La historia y la inolvidable banda sonora de Antón García Abril<sup>22</sup> cautivaron a todo el país durante trece semanas, y supuso un antes y un después en la trayectoria creativa de Ana Diosdado.

*Anillos de oro* es pura literatura, condensa desde los aspectos estilísticos que caracterizan a la autora hasta los temas recurrentes de su producción, tratados ahora a través del lenguaje televisivo, pues la transposición al lenguaje cinematográfico de Pedro Masó ilustra muy bien el discurso de Ana Diosdado, como lo demuestran los vínculos o equivalencias entre las técnicas cinematográficas utilizadas y el manejo del diálogo de la autora. El pretexto de la serie es la ley del divorcio de 1981, que tanta polémica causó en la sociedad española y ese conjunto de temas sociales que preocuparon desde siempre a la autora y que ya había tratado en su teatro. De este modo, y a través de una estructura episódica, hallamos un reflejo de esa sociedad cambiante de los inicios de la Democracia.

En todo caso, sus pautas morales (aceptación del divorcio, comprensión hacia la infidelidad

conyugal, admisión de la «pareja» no legalizada o de los hijos habidos fuera del matrimonio) reflejaron desde 1970 la mutación sin precedentes de la moral española, que hoy debe de ser una de las más comprensivas de Europa (Mainer y Santos, 2000: 95).

El éxito que alcanzó la serie originó la emisión en 1986 de su segunda serie, *Segunda enseñanza*, también bajo la dirección de Pedro Masó. En este caso la serie versa sobre la problemática de la educación y la necesidad de afrontarla desde una perspectiva progresista. En este mismo año estrena, además, otra obra de teatro, *Cuplé* (1986), y publica su tercera novela, *Los ochenta son nuestros* (1986).

*Cuplé* se representó el 24 de octubre de 1986 en el Teatro Reina Victoria de Madrid por la Compañía Gustavo Laube –bajo la dirección de José María Morera y con la interpretación de Ana Diosdado, Inma de Santis, Juan Sala, Nicolás Dueñas, Queta Claver y Susana Canales– y supuso el comienzo de Ana Diosdado como intérprete teatral en una obra propia<sup>23</sup>. Obra que, además, es muy distinta a las anteriores, pues es su primera farsa o «disparate simbólico-festivo<sup>24</sup> en dos actos». En la autocrítica de la obra, publicada en el diario *ABC* el 24 de octubre de 1986, la autora define la obra como «tragedia contada en clave de humor» y aporta una explicación que también responde a ese subtítulo tan llamativo:

[El humor] ha sido siempre una necesidad común y fuertemente arraigada en nuestro pueblo, una de nuestras más peculiares formas de resistencia a la adversidad. Por eso, seguramente, el nuestro es un humor ácido, corrosivo, que va del amarillo al negro, más parecido al coñac peleón de las trincheras o de las barricadas, que al oporto en copa de cristal tallado de los lores y las ladies que se mofan inteligentemente de su “spleen” (Diosdado, 1986b: 82).

Nos encontramos ante un disparate en el que se critican, entre otros problemas, el paro y los paraísos fiscales, aún vigentes en nuestro tiempo, a través de ese uso tan personal del lenguaje:

[...] de orientación costumbrista y coloquial, [un teatro] cuajado de aguda observación de lo cotidiano, y muy bien construido, con diálogos que atrapan al vuelo los giros actuales y son como descargas eléctricas en el hilo de la acción (Asenjo, 1987: 162).

<sup>19</sup> El CDT recoge la lectura de 2019 como estreno, concretamente del 11 de noviembre en el Teatro María Guerrero. Si embargo, en el programa de mano se lee que es una lectura, con dirección escénica de Pilar G. Almansa e interpretación de Andrés Requejo y Pedro Miguel Martínez, dentro del ciclo Mujeres en la Escena Española.

<sup>20</sup> «[...] series de ficción de mayor modernidad aparecieron en la década de los 80, donde ya no se refleja una España pasada, como era el caso de las series literarias [...] sino una España contemporánea con problemas arriesgados, algunos tan actuales como las relaciones sentimentales entre una mujer mayor que el hombre o el divorcio, recién inaugurado en España. Así fue otra exitosa serie, la de Ana Diosdado (protagonista y guionista), *Anillos de oro*, dirigida por Pedro Masó, de 1983, con trece episodios de abogados matrimonialistas» (Guarinos, 2010: 106).

<sup>21</sup> Como afirma Díez Puertas (2012), es importante tener en cuenta que la serie fue presentada a TVE en los años 70, bajo el título *Trece anillos de oro*, junto con otro proyecto, *Los chicos de la prensa*, pero ninguno de los dos fue aceptado porque «no era el momento de tratar esos temas» (Vallejo, s.f.: en línea).

<sup>22</sup> Quien también compuso las melodías para la versión cinematográfica de *Los comuneros* (1978) y su serie *Segunda enseñanza* (1986).

<sup>23</sup> En realidad ya había actuado antes en aquella piecicilla, como la llama López Sancho (1971), de *El Retablo de Gabriel y María* (1971)

<sup>24</sup> El simbolismo de la obra lo define bien su director, José María Morera: «la realidad contada como a través de una lupa rota, agrandada, deformada, sorprendiéndonos lo que vemos a través de cada pequeño trozo de cristal, donde el cuplé no es un cuplé, donde nada es lo que parece y nadie puede tener la edad que dice tener» (cfr. Galindo, 1986).

Parece ser, según el rastreo de la prensa de la época<sup>25</sup>, que la escritura de *Cuplé* es de 1983 y que en un primer momento se iba a titular *Y mi cara serrana lo va diciendo por donde voy*. Una obra que iba a ser interpretada por María Asquerino, pero que los desacuerdos económicos entre la actriz y el empresario Justo Alonso llevaron a Ana Diosdado a retrasar el estreno. El hecho de que la obra fuera escrita varios años antes puede explicar la inmadurez que detectó Lorenzo López Sancho y que expresó en su crítica del ABC del 26 de octubre de 1986:

«Cuplé» es una muestra irregular del talento innegable de Ana Diosdado. Junto a escenas maduras y válidas, otras sirven poco o desvían la línea principal del asunto y lo hacen fluctuante. Hay que exigir a la prestigiosa escritora pronta nueva muestra del que debe ser su gran teatro (López Sancho, 1986: 84).

Con la novela *Los ochenta son nuestros* (1986) retoma aquella atmósfera juvenil de *Olvida los tambores* (1970) y la enfrenta a una vorágine de cambios diversos. A través de los elementos de la novela policíaca –un crimen, el misterio, etc.– la autora va más allá de la mera exposición de ese enfrentamiento entre la juventud y las convenciones de su tiempo para crear una obra con un discurso que permita diversas lecturas o dar más relevancia a uno u otro contenido, en función de la competencia del lector/espectador. Tanto la temática como su tratamiento en la obra fueron elogiados por la crítica, aunque algunos sectores subrayaron ciertas debilidades en los diálogos:

Novela del aquí y del ahora, revela un gran valor en Ana Diosdado, quien no ha retrocedido a la hora de enfrentarse con una realidad para la que aún no existen, prácticamente, mediaciones culturales de entidad. [...] Queda, sin embargo, el hecho de que Ana Diosdado ha permitido que esos diálogos se le escapen, en ocasiones, de entre las manos [...]. Esos fallos tienen su origen en el carácter ambicioso del proyecto de la novela: Ana Diosdado no ha pretendido solamente dar a conocer cómo es la juventud actual, cómo se sitúa de cara a la vida y al pasado, sino también probar que en esa juventud residen las últimas esperanzas de que la sociedad se aboque a un futuro transformado positivamente (Azancot, 1987: X).

Sin embargo, la versión teatral estrenada el 8 de enero 1988 –producida por Pedro Larrañaga<sup>26</sup>, dirigida por Jesús Puente e interpretada por Amparo Larrañaga, Iñaki Miramón, Lydia Bosch, Luis Merlo, Flavia Zarzo, Juan Carlos Naya, Víctor Manuel García y Toni Cantó– duplicó el éxito de la novela, como lo

demuestran las diversas representaciones que se han hecho desde entonces y hasta 2010<sup>27</sup> por diferentes grupos y compañías, como La Barca, Grupo Teatral de La Otra Esquina, Zarangollo, Pentación, etc. Esta pieza retrata los valores y la actitud de la juventud posterior a los años setenta, pues como afirman Mainer y Santos (2000):

Lo juvenil, lo juvenilista y hasta la propia juventud biológica han desempañado ese papel exutorio de las tensiones en una sociedad cuya modernización moral ha sido vertiginosa. [...] Si repasamos siquiera someramente las letras de las canciones de moda en esos años de referencia se observara la reiteración de temas muy significativos: la inhibición con respecto a las exigencias del estado (participación política) o la franca rebeldía (repulsa del servicio militar), la afirmación de una moral de grupo reforzada con los consiguientes emblemas y atuendos, la persistencia de una tajante separación de los roles de ambos sexos, la aceptación de la marginalidad de los comportamientos y la agresividad hacia lo que se opone a estos, la obsesión por establecer unos ámbitos (sexualidad, drogas, etilismo, música, barrio, noche) donde vivir en exclusiva el rito de la propia identidad (p. 94).

Dada su vigencia y éxito, surgió una versión cinematográfica en 1989 producida por TVE y dirigida por Manuel Aguado y Jesús Puente; en 1991 una nueva versión teatral bajo el título *Los noventa son nuestros* (1986), producida por Teatro Nacional Juvenil, dirigida por Ángel Fernández Mateu; y otra en 1999, bajo el título *¿Quieres hacer el amor conmigo?*, producida por Dirección Prohibida y representada en el Certamen de Teatro no Profesional de Coria.

El año 1986 fue muy prolífico para la autora, como se ha visto, y la tercera obra del año, la serie de televisión *Segunda enseñanza*, –protagonizada, al igual que *Anillos de oro*, por la propia autora– trata cuestiones sociales como el consumo del sexo o la pedagogía del desnudo<sup>28</sup>.

Todos estos éxitos, unido al impulso mediático que le dieron los premios TP por ambas series, engrosan las razones por las que se la encasillara bajo la etiqueta de autora comercial.

En 1988, junto a la versión teatral de *Los ochenta son nuestros* (1986), como mencionamos más arriba, se estrena *Camino de plata* (1988), en la que utiliza una secuenciación episódica y la temática principal del divorcio, de manera que es clara su relación con *Anillos de oro* (1983). La obra se estrenó el 27 de septiembre de 1988 en el Teatro Muñoz Seca y fue interpretada por la propia autora, Carlos Larrañaga –que además la dirigió– y Silvia Leblanc.

<sup>25</sup> Como por ejemplo las del ABC del 20 de junio y del 19 de noviembre de 1983 (cfr. Amilbia, 1983).

<sup>26</sup> Hermano de Amparo Larrañaga, que interpreta a uno de los personajes de la obra. Ambos son hijos de su marido Carlos Larrañaga y su primera mujer, María Luisa Merlo, quien representó el papel de Mercedes en *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós* (1991) y con la que mantenía una excelente relación.

<sup>27</sup> De entre ellas destacamos una versión en catalán, *El present és nostre*, representada por la Companyia del Centre Cultural i Recreatiu de Pineda de Mar, dirigida por Montse Piris, Pep Bosch y Josep M. Rovira e interpretada por Bàrbara Ferrer, Martí Santiago, José Manuel Rincón, Marta Campo, Pep Bosch, Cristina Bellvert/ Anna Rodríguez, Jordi Montsant y Quim Bigas

<sup>28</sup> Efectivamente, se refleja esa pedagogía del sexo en la intención de Jandro, el director del colegio, de organizar un curso de sexología para el alumnado; y el consumo, en ese tipo de publicaciones periódicas, donde tiene un papel fundamental del personaje de Elvira Beltrán –Cristina Marsillach–, hija de Pilar Beltrán –Ana Diosdado–, que comienza su carrera como modelo.

El subtítulo no pasa desapercibido: «comedia dramática a cargo de tres personas del día, de ahora mismo», y es que, en palabras de la propia Ana Diosdado, *Camino de plata* (1988) «tiene otro lenguaje, es más directo, más del día» (S.E. 1988: 94). En esta obra, vuelca una de las grandes preocupaciones que la acompañan desde sus comienzos como dramaturga:

Desde el principio de mi dedicación al teatro me preocuparon las claves del lenguaje, las formas, la vía por la que se transmite el fondo de la pieza teatral. [...] El teatro de hoy es tan drama como comedia y tragedia. [...] *Camino de plata* es una comedia dramática en la que tres personajes, con sus propios retazos de vida, tejen una visión del mundo (1988: 94).

En la década de los noventa Ana Diosdado estrenó seis obras. En 1991 ven la luz *En la corteza de un árbol* y *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós*. *En la corteza de un árbol* (1991) es su segunda obra circunstancial, parte de un proyecto de difusión sobre la prevención y lucha contra los incendios forestales, organizado por el Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza.

El 1 de febrero de 1991, se estrenó en el Teatro Príncipe de Gran vía *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós* (1991)<sup>29</sup>, una comedia que representa el acontecer paralelo y simultáneo de dos parejas que se plantean su futuro sin premeditación, mientras están en dos habitaciones de un hotel, que son las que, precisamente, dan nombre a la obra. Está construida sobre dos pilares básicos: el simbolismo y el juego y la fusión de tiempos.

Víctor García Ruiz (2007), en su prólogo a la obra, menciona la influencia de la «comedia de la felicidad» de los años cincuenta. Este tipo de comedia, que conocía bien Ana Diosdado –ya que su padre y Amelia de la Torre la representaron en numerosas ocasiones–, sobresale en ciertos elementos de construcción en la obra, como la sucesión de escenas, la transformación de la realidad a través de la fantasía, la capacidad del individuo para salvarse a sí mismo y el miedo al tiempo y a situaciones y problemas contemporáneos (sociales, políticos, culturales,...), como la homosexualidad, la corrupción política, el desencanto democrático, etc.

En 1992, Ana Diosdado ofrece una versión libre de *El abanico de Lady Windermere*, de Óscar Wilde, *La importancia de llamarse Wilde*, cuyo estreno, el 26 de septiembre de 1992, fue acogido por el Teatro Alcázar de Madrid. Además de esta obra, existen datos sobre un supuesto estreno de una nueva serie televisiva: *Yo, la juez*<sup>30</sup>. Algunos testimonios, como los de Amado Mier (1991), S.T. (1991), Sark (2011) y Díez Puertas (2012), aseguran que la serie se rodaría en 1992 para estrenarse al año siguiente, pero no se emitió. En 1997, hubo un nuevo intento de llevarla a la pantalla, pero la inesperada muerte de Pilar Miró, por quien iba a ser dirigida, lo impidió. Muchos

mantienen que *Yo, la juez* es un guion fantasma (cfr. Sark, 2011), es cierto que la serie no se llegó a emitir, pero su autora habla de ella en una entrevista concedida a Fermín Cabal (2009):

Esa no se llegó a hacer. Es el gran dolor de Pedro Masó, porque además es de los guiones más caros del mundo. Yo se los vendí a Masó. Masó a Televisión Española, que los compró y no los quiso hacer. Ya ni me acuerdo por qué, no les gustarían, les parecerían caros, les parecería que meterse entonces con el tema de la judicatura, tal vez... Entonces, Masó los recompró a Televisión Española, porque él estaba obsesionado con el tema. Y al cabo de dos años, o cuando fuera, se los vendió a Antena 3, para hacerlos él. Pero tampoco se hicieron, no sé por qué, y se los volvió a comprar a Antena 3. Un desastre (2009: 86-87).

En 1994 aparecen dos obras muy valleinclanescas: *Cristal de Bohemia* e *Igual que aquel príncipe*. La primera es una farsa esperpéntica, como bien se extrae del título y de los elementos simbólicos utilizados. Se estrenó el 22 de julio de 1994 en el Centro Cultural Caixavigo de Vigo (Pontevedra), producida por Forma y Cultura, dirigida por la propia autora e interpretada por Queta Claver, Victoria Rodríguez, Amparo Soto, Pepa Sarsa, Cristina Goyanes, Jaime Blanch y Francisco Piquer. *Igual que aquel príncipe* (1994) es una novela cuyo título procede de la *Sonata de estío* (1903): «Cuentan que, al igual que aquel príncipe, mató siempre sin saña, con frialdad, como matan los hombres que desprecian la vida y que, sin duda por eso, no miran como un crimen dar la muerte» (Valle-Inclán, 1965: 129). La novela cuenta la historia de un amor imposible en medio de la Guerra de la Independencia de México, en la que destaca un personaje frío, violento y sin escrúpulos. Tanto *Cristal de Bohemia* (1994), como *Igual que aquel príncipe* (1994) tuvieron versiones cinematográficas: la primera, en 1995, bajo la dirección de la propia Ana Diosdado<sup>31</sup>; y, la segunda, en 2005 por Carlos Gil, con el título *Las llaves de la independencia*. En una entrevista de este mismo año, publicada en *El País* el 31 de mayo, la autora confirma que está trabajando en los guiones de una serie para Antena 3 que llevaría por título *La antorcha*, que versaría sobre la historia de dos familias y cuya emisión se prevé para 1996. Sin embargo, no se encuentran testimonios de que efectivamente se emitiera.

En 1997 se estrena en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, *Decíamos ayer*, obra de la que se ofrece un análisis en este artículo. Al igual que *Camino de plata* (1988), esta pieza sigue la línea de *Anillos de oro* (1983) y recuerda a *Los comuneros* (1974), ya que muestra una crítica social que invita a plantearse cómo hemos evolucionado a lo largo de la historia.

El siguiente estreno, el 11 de febrero de 1999, es *La última aventura*, representada en el Teatro Romera de Murcia, dirigida por la propia autora e interpretada

<sup>29</sup> Josep Melià Castelló la traduce al catalán para Teatre Q, que la representó en 2004, bajo la dirección de Xaro Caballer Navarrete.

<sup>30</sup> En J.B. (1997), se habla de la serie *La juez*, y no *Yo, la juez*. De la misma manera, se habla en «Sección “Gente”» (1991) de la serie *Yo, el juez*.

<sup>31</sup> En este caso no hablamos de película, sino de adaptación de una representación teatral, concepto propuesto por Sánchez Noriega que hace referencia a la grabación de una representación teatral (2000: 75).

por Luis Merlo, Natalia Millán, Daniel Diosdado<sup>32</sup>, Alberto Delgado, Ana Casas y Juan Meseguer. En esta pieza, la autora, a través de unos personajes-trasunto de diversas obras literarias, invita a realizar un viaje, una aventura, en la que se presenta a «la persona en todas sus ricas y variadas dimensiones: en la individual, en la social, en la ética, en la cultural, etc.» (Gutiérrez Carbajo, 2007: 510). Ese viaje no es solo exterior, sino también, y, sobre todo, interior, psicológico, introspectivo, de tal manera que asistimos como espectadores a un vaivén de emociones, vivencias, pensamientos y opiniones con las que evolucionar al unísono de los personajes y reconocernos en ellos.

La obra que inaugura la producción del segundo milenio es *Antonio del Real: el cine, una pasión*, de 2003. Con ella Diosdado se estrena como biógrafa, pues en ella recoge la trayectoria del hombre que recuperó para el público de 2010 *Los ochenta son nuestros* (1988), y con el que, además, mantuvo una amistad, como bien lo demuestra no solo esta obra, sino también el hecho de que interpretara un papel en uno de sus dramas: *Retablo de Gabriel y María* (1971), ya mencionada más arriba. A esta publicación le sigue *Con las alas cortadas*, una versión de *Abril en París*, de John Godber, estrenada en 2004. Al año siguiente estrena *Harira*, una pieza corta al estilo de *La imagen del espejo* (1979), aunque en este caso sí se representó. Es la tercera obra circunstancial de Ana Diosdado, ya que es un homenaje a las víctimas del atentado del 11M. Fue estrenada en el Teatro Pavón de Madrid en 2005, aunque había sido leída en el X Ciclo de Lecturas Dramatizadas organizadas por la SGAE cuatro días antes de su representación.

En 2010 Diosdado vuelve a tentar el género de la biografía, esta vez con *Yo, Carlos Larrañaga*, el hombre que la acompañó durante veinte años, y, finalmente, en 2015 deja en cartel, tras su fallecimiento, su última obra *El cielo que me tienes prometido*, estrenada en Ávila en conmemoración del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús. Estuvo dirigida por la propia autora y formó parte del XXXVIII Festival de Teatro Clásico de Almagro, celebrado en julio del mismo año. En la obra, Ana Diosdado aborda una visión más humana de Santa Teresa, tal y como ella misma afirmó:

A mí me atrae más para este fin la Teresa que enseña que Dios está también entre las cacerolas, la del día a día, la Humana en el sentido más llano de la palabra. A lo largo de su esforzada vida, de toda su lucha, conoció y trató a muchos e importantes personajes de la época, desde Francisco de Borja al mismo Rey Felipe II, que la respetó y admiró. Uno de esos personajes fue la tan controvertida y mitificada, para bien y para mal, princesa de Éboli. [...] El choque entre ambas en ese último día en que se vieron en esta vida tuvo que ser muy

interesante. Esa apasionada escena es la que me gustaría mucho poner en pie sobre un escenario (Euroscena, 2015: 23).

Pero la producción de Ana Diosdado no acabó con *El cielo que me tienes prometido* (2015), sino con *Por el amor de un liberal*, una novela que dejó inconclusa. Esta novela narra los amores del presidente progresista Sagasta, proyecto que inició Diosdado después de la lectura de un artículo publicado en *La opinión de Zamora*, que precisamente lleva el mismo título que dio a su obra. La autora del artículo, Marisol López, resume la leyenda que cuenta el rapto de Ángela Vidal Herrero por Práxedes Mateo Sagasta, además de diversas aportaciones de varios historiadores y biógrafos (cfr. López, 2009).

Dada su trayectoria, se puede afirmar que Ana Diosdado fue una autora que dedicó su vida a la literatura, pues no solo lo prueban las publicaciones y estrenos mencionados, sino las más de cincuenta obras registradas en la SGAE. Esta dedicación le fue reconocida en 1996 con la candidatura al sillón K de la RAE<sup>33</sup>; en 2001, con la presidencia de la SGAE; y en 2013, con el Premio Max de Honor a toda una vida profesional, además de otros nombramientos y honores por parte de universidades<sup>34</sup> y ayuntamientos<sup>35</sup>.

\* \* \*

*Decíamos ayer* (1997), como ya se ha apuntado, es una obra dirigida por la propia autora e interpretada por Amparo Larrañaga, Enrique San Francisco, Ángel Pardo, Francisco Miramón y Alberto Delgado, se estrena el 5 de agosto de 1997 en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián *Decíamos ayer* (1997). Una obra que contiene las problemáticas sociales que tanto preocupan a la autora y una serie de fórmulas que ya otras tantas veces había puesto en escena (cfr. Márquez-Montes, 2007) –entre ellas, juegos temporales, atmósferas y guiños que recuerdan a *Los comuneros* (1974), *Y de Cachemira, chales* (1976), *Cristal de bohemia* (1994) y que incluso recupera en obras posteriores como *El cielo que me tienes prometido* (2015), como se expondrá más adelante.

En esta obra, Ana Diosdado sigue fiel a sus fórmulas y nos vuelve a presentar una comedia en dos actos en la que un personaje femenino único, Águeda, resucita en la misma abadía donde fue quemada por la Inquisición quinientos años antes acusada de brujería, para irrumpir en las vidas de cuatro personajes masculinos en crisis: Chiqui, un químico inmerso en experimentos con la materia y la energía que sufre una crisis económica tras haber sido despedido de una farmacéutica; Moncho, un sacerdote que atraviesa una crisis de fe; Celes, un veterinario que sufre una crisis vital; y Fernando, psicólogo sumido en una crisis sentimental y dueño de la abadía en la que se desarrolla la acción. Tras el primer acto, donde conocemos a los personajes, el tiempo, el espacio y el tema central, llegamos al segundo acto donde vemos a una Águeda procedente del siglo xv que se ha adaptado a los años noventa del siglo xx

<sup>32</sup> Como se puede comprobar hasta ahora, representan las obras de Ana Diosdado, un elenco de actores cercanos a su entorno. Daniel Diosdado es su sobrino, hijo de su hermano Enrique; y Luis Merlo, de su marido Carlos Larrañaga y su primera esposa, la actriz María Luisa Merlo.

<sup>33</sup> Finalmente fue ocupado por Ana María Matute.

<sup>34</sup> Fue investida Doctora Honoris Causa en la Universidad de Alcalá de Henares en 2014.

<sup>35</sup> El Ayuntamiento de Humanes de Madrid dio el nombre de la autora a su teatro municipal.

con facilidad, pues no ha detectado grandes cambios entre su época y la nuestra. La acción se desarrolla en las ruinas de una abadía del siglo xv, en la que se alojan Chiqui, Moncho y Fernando, y durante dos días: el 10 de junio de 1997 el primer acto; y un día indeterminado de invierno, el segundo.

En el primer acto se representa a la lucha que tiene Fernando con el ayuntamiento, pues quieren expropiarle la abadía para construir un complejo residencial. En esa lucha, ha tenido que recopilar todos los documentos que conserva de su abuelo, de quien ha heredado la propiedad, para defenderse de las diversas acusaciones. Celes, el hijo del alcalde, lo previene desde el principio y Moncho lo ayuda en todo momento en la recopilación y traducción de los documentos. En medio de esta problemática y de una serie de conversaciones, que ahora no interesan, pues pertenecen al plano diegético, sabemos que se encuentra escondida Águeda, que ha aparecido en el lugar poco antes de que entren en escena los personajes. Cuando es descubierta se produce una conexión entre ella y Fernando, como si se conocieran de antes.

En el segundo acto, han pasado unos meses, Águeda y Fernando se han enamorado, Chiqui sigue inmerso en sus experimentos con la energía y Moncho muy centrado en la traducción de unos documentos en latín. La pareja ha tenido una discusión y Águeda va a refugiarse a la abadía con Moncho. En esta vorágine de acontecimientos, el problema de Fernando con el ayuntamiento, el sentimental con Águeda, las cuestiones laborales de Celes con los animales, etc. Moncho acaba de traducir un manuscrito en latín de un monje del siglo xv que recoge una confesión que atañe a Águeda. De este modo, Chiqui termina dándose cuenta de que sus experimentos con la materia y la energía han provocado la resurrección de Águeda, quien considera ahora que sus vivencias en el siglo XX han terminado y le pide a Celes<sup>36</sup> que la mate.

Resultaría lógico pensar que el título de la obra responde a la expresión que utilizó Fray Luis en 1575, al regresar a su clase en la Universidad de Salamanca, como si los cuatro años que estuvo en prisión no hubiesen pasado. Sin embargo, no es eso lo que quiso decir Ana Diosdado, como ella misma afirmó en una entrevista publicada en el diario *ABC* el mismo día del estreno:

Supongo que él [Fray Luis de León] quiso expresar «Aquí no ha pasado nada. Continuemos» Yo no he querido decir exactamente eso, aunque como título me gustaba mucho [...] No se puede contar [el contenido de esa expresión], porque si no contaría lo que antes se llamaba el “mensaje”, palabra, por otra parte, detestable (p. 77).

En la obra hay diversas afirmaciones, sobre todo de Águeda, que invitan a interpretar que sí que han ocurrido cosas y que no se puede continuar:

ÁGUEDA.- (*Triste.*) Al fin nada. (*Encogiéndose de hombros.*) La gente es igual que era. Y si la

gente no cambia, ¿de qué sirve que vaya teniendo muchos juguetes nuevos, sorprendentes y prácticos?

(MONCHO se acerca a servir un poco de vino en los vasos y le ofrece uno a ÁGUEDA.)

MONCHO.- Viven mejor, más tiempo, más felices. ÁGUEDA.- (*Aceptando el vaso.*) Más felices, no. Viven más tiempo y más cómodos. Y aún eso, solo algunos.

MONCHO.- Y según tú, no hemos mejorado ¿Desde cuándo acá? (Diosdado, 2007: 472)

Ana Diosdado afirmó que «el teatro [es] el arte de conseguir que el ciudadano esté siempre enterado de los asuntos que le conciernen y le impulse a tomar parte en ellos» (Diosdado, 2003: 66) y es que lo que probablemente quiso transmitir la autora, a través del título tan sugerente de *Decíamos ayer* (1997), constituye un entramado de relaciones que unen la intención de impulsar a ciudadano a tomar partido en las problemáticas de su tiempo con el concepto de la ‘rueda de la vida’. Este concepto conecta con la carga religiosa que contiene el título, por su vinculación a Fray Luis de León, y unas declaraciones de la propia autora: «soy creyente, pero cercana a la filosofía budista. Creo en la reencarnación, aunque no en una lechuga. También rezo» (Diosdado en Pérez Aranda, 2001: en línea).

Este entramado de relaciones está tan genialmente hilvanado que toca todas las categorías dramáticas. Comencemos por la primera, la estructura textual y el paratexto. Fray Luis de León dejó escrito en las paredes de la prisión uno de sus poemas más célebres que junto a la primera estrofa de su «Oda a la vida retirada» conforman el primer nexo de esta red de relaciones y que afecta al personaje:

Aquí la envidia y mentira  
me tuvieron encerrado.  
¡Dichoso el humilde estado  
**del sabio que se retira  
de aqueste mundo malvado,  
y, con pobre mesa y casa,  
en el campo deleitoso,**  
con sólo Dios se compasa  
y a solas su vida pasa,  
ni envidiado, ni envidioso! (El subrayado es nuestro)

Oda I – Vida retirada

¡Qué descansada vida  
la del que huye el **mundanal rüido**  
y sigue la escondida  
senda, por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido! (El subrayado es nuestro)

Efectivamente, Moncho es un cura, que está pasando por una honda crisis de fe, como ya apuntamos más arriba entre otras razones porque no cree en la Iglesia:

<sup>36</sup> Es llamativo que un científico, Chiqui, dé vida a Águeda, y otro científico, Celes, se la arrebate. Lo hace premeditando un accidente de coche en el que muere también Fernando. El coche, junto al ascensor y el tren los denomina Ana Diosdado «símbolos oníricos de la vida», en boca de Lucía, personaje secundario de su serie *Segunda enseñanza* (1986).

CHIQUI.- [...] Está atravesando una honda crisis de fe. Por eso está aquí, **lejos del mundanal ruido** (El subrayado es nuestro) (2007: 426)

[...]

MONCHO.- Pero dimití del cargo ya. Es que no he perdido la fe en el mensaje, pero la confianza en la empresa administradora, sí. Estoy en contra de los estatutos y del convenio colectivo, ¿entiendes? No me gusta nada cómo lo han ido manipulando todo desde hace dos mil años (Diosdado, 2007: 476).

Por lo tanto, desde una perspectiva externa, Moncho podría considerarse un trasunto de Fray Luis, pues al igual que este cuestionó la validez de *La Vulgata* traducida por San Jerónimo, Moncho cuestiona el *modus operandi* de la Iglesia. No obstante, las similitudes van más allá. Fray Luis tradujo el *Cantar de los cantares* de Salomón; y Moncho, 'con pobre mesa y casa, en el campo deleitoso', las declaraciones del abad Roberto de Saint Lazare, con quien mantuvo una relación amorosa en su tiempo Águeda:

CHIQUI.- [...] Y no hubo que lamentar víctimas; solo se cayó la mitad del torreón, que, francamente, estaba hecho una mierda, así que... (Diosdado 2007: 429).

[...]

MONCHO.- Pero, hombre, un café no es un desayuno. Y menos en el campo. He traído maldenas, recién sacaditas del horno. Y pan de pueblo. Y mantequilla de verdad, casera. Y... (p. 421).

[...]

MONCHO.-... ¿Os acordáis cómo nos reíamos de las cuentas de intendencia y de las recetas de cocina, y de las penitencias que le imponían a fray Tal, o a fray Cual, o de todas las chorradas que nos encontrábamos mientras yo iba traduciendo? Pues esto ya no lo es. Uno de los abades ha dejado escrita con datos, pelos y señales la historia de una dama de la villa que iba a ser entregada al Tribunal de la Inquisición, acusada de tratos con el diablo, y de haber hechizado a un hombre de Dios. La encerraron en los sótanos de su propia casa para protegerla de las turbas, que no querían esperar a que la juzgara ningún tribunal... Se llamaba Águeda Gaitán, señora de Altagracia, y tenía veinticuatro años (p. 491).

El siguiente personaje que entra en esta red de relaciones es, precisamente, Águeda<sup>37</sup>. Cuando aparece en escena, se esconde de los personajes masculinos, permaneciendo latente hasta la sexta escena. Es significativo para su caracterización el espacio sonoro, pues en ese momento suenan las campanas, referencia que nos lleva a Santa Águeda, virgen y mártir que fue quemada, al igual que el personaje, y a la que se recurre en gran parte de la península ibérica como defensora de las tormentas<sup>38</sup>.

MONCHO.- (A CELES.) No me digas que no se oyó la explosión, hace dos días.

CELES.- ¿Dos días? Yo pensé que eran truenos. Abajo se dijo que era una tormenta seca; aquí suele haber, en verano. Rayos y truenos y ni una gota de agua. Nadie se asustó, que yo sepa (Diosdado, 2007: 422).

En medio de las conversaciones de los personajes masculinos –cuando pronuncian palabras clave como 'quema de la bruja' y 'hereje' Águeda emite unos 'alaridos'. Al principio los personajes piensan que es una gata «con los ojitos azules, rayada, pelirroja» (427) –referencia que afecta, indiscutiblemente, a la distancia interpretativa personal, pues se produce un reconocimiento de la actriz, Amparo Larrañaga, por parte del público, en esa descripción del personaje– que anda perdida por el lugar.

Cuando la descubre Celes, el público inmediatamente percibe que se trata de algo sobrenatural, pues Águeda se expresa como un personaje de la Edad Media, hecho que produce una situación inicial de extrañamiento por ese contraste dialógico entre ambos personajes, hasta que el público acepta el juego.

ÁGUEDA.- ¡Buen caballero, haced verdad esas palabras y no me delatéis, por vuestra vida!

CELES.- ¡Coño!... ¿Quién eres tú?, ¿qué haces aquí?

(ÁGUEDA *baja corriendo hasta colocarse a su lado y poderle hablar en tono más confidencial. Sigue, naturalmente, muy asustada, sin dejar de mirar en torno y de bailar sobre sus pies desnudos, temerosa de que puedan sorprenderla allí.*)

ÁGUEDA.- ¡Sólo una pobre mujer a quien vos podéis salvar!

CELES.- ¿Vos? ¿Eres argentina?

ÁGUEDA.- ¿Argentina? De mi risa solíanlo decir, pero nunca oí apellidar así a persona alguna. ¿Es halago o quereisme ofender con ello?

CELES.- Oye, oye, ¿qué es esta pasada?, ¿de qué vas? (p.431)

Estas referencias a los alaridos, la herejía, las brujas, el color rojo<sup>39</sup>, etc. están íntimamente vinculadas a la temática de la hechicería y lo demoníaco, hecho que también se demuestra cuando Águeda desvela quién es:

ÁGUEDA.- ¡Soy la hija de Álvaro Gaitán, el Rojo, y nací **en esta misma villa** el catorce de junio del año de gracia de mil cuatrocientos setenta y dos! Fui casa a la edad de doce años, con un hombre bueno, afectuoso y muy letrado, que había sido galán y muy hermoso cuando mozo, pero que podía ser mi abuelo!...

[...]

Él me procuró libros y maestros, él me hizo más sabia que permitían serlo a las mujeres! ¡Lo quise mucho y lo respeté mientras vivió, y al quedar viuda, como no supe darle

<sup>37</sup> Este personaje, de apellido Gaitán, recuerda al de Antonio Gaitán, caballero de alba, mencionado en *El cielo que me tienes prometido* (2015). Santa Teresa recoge cartas con este personaje histórico en sus *Fundaciones* (1610).

<sup>38</sup> Es especialmente interesante sobre este aspecto el trabajo de Domínguez Moreno (2018).

<sup>39</sup> Y este color también hace un guiño a la ideología política, como podemos comprobar con la afirmación de Chiqui tras el parlamento de Águeda.

hijos, continué su lucha contra la **abadía de San Lázaro**, que se disputaba desde siempre el poder de la **comarca** con la **casa de Altagracia**, su casa. Me odiaron porque era mujer y diferente, como me habían odiado desde niña, porque era roja como mi padre. ¡«Hijos del diablo» decían que éramos!...

CHIQUI.- Este país, siempre con lo mismo (El subrayado es nuestro) (p. 489).

Esta intervención de Águeda enlaza con otro punto del sistema de relaciones de *Decíamos ayer* (1997) y que no es otro que la categoría dramática del espacio. Como ya se ha apuntado, la acción transcurre en un espacio único patente, una abadía en ruinas, donde se alojan los personajes masculinos por los motivos mencionados anteriormente. La escenografía, nos indica la autora en la acotación inicial, «no deberá ser nunca corpórea y, respetando los elementos antedichos, lo menos realista que resulte posible» y para ello vela la escena con una gasa «que solo nos permita adivinar sombras y luz» (2007: 413). Desde una perspectiva externa, teniendo en cuenta la singularidad de la escenografía y buscando el nexo entre los diversos datos esparcidos a lo largo de la obra, se llega a la conclusión de que Ana Diosdado introduce un itinerario en absoluto gratuito y acotado en la provincia de Cáceres. De este modo, esa villa a la que pertenece Águeda sería Plasencia; el lugar donde se ubica la abadía, la comarca de Ambroz; y la procedencia del difunto esposo de Águeda, la casa de Altagracia, sería Garrovillas de Alconétar. La justificación a la primera referencia espacial se encuentra al inicio de la obra, cuando Celes invita a Chiqui y Moncho a la quema de la bruja que se celebrará en la plaza del pueblo (2007: 428). Efectivamente, en Plasencia se celebra esta festividad en San Juan, el mismo día de 1497 la Inquisición condenó a la hoguera a Águeda. Pero es que, además, la propia Águeda hace referencia a unas murallas y unos encinares, que pueden perfectamente ser las murallas medievales de Plasencia y los árboles que aparecen en su escudo heráldico:

ÁGUEDA.- (*Entusiasmada*.) Por la **muralla rota** vengo de ver cómo se seca el río, cómo desaparecieron **hayedos y encinares**, cómo trocose la villa en otra, con nuevas casas que me son extrañas...y cómo no restan desta abadía que ayer mesmo aborrecía y amaba tantísima sino unas pobres ruinas desoladas!... ¡Dios mío, quinientos años! (el subrayado es nuestro) (Diosdado, 2007: 455)

La justificación a la segunda referencia espacial, la comarca de Ambroz, reside en que en ella se encuentra el pueblo de Abadía, cuyo nombre procede, precisamente, de una abadía cisterciense del siglo XIII que anteriormente había sido fortaleza de los Templarios y que fue ampliada por Fernando Álvarez de Toledo, Duque de Alba, convirtiéndose en el

Palacio de Sotofermoso. Justifican esta afirmación las numerosas referencias ambientales: la cercanía de un río, la presencia de ganado, los barrancos, pero sobre todo el motivo de las reliquias<sup>40</sup> –las cenizas de Águeda, guardadas en la abadía en el S.XV por Roberto de Saint Lazare– y el final de la obra con esa referencia a Roma:

ÁGUEDA.- ¿Yo a ti te conozco, verdad?

FERNANDO.- ¿Sí?... No sé. Tal vez.

(*Empiezan a ir acercándose cautelosamente el uno al otro.*)

ÁGUEDA.- ¡Claro que sí! ¿Tú eras esclavo, en casa de mi padre, en Hispania en lo alto de un monte...! ¿Te acuerdas?

FERNANDO.- Pues... la verdad, no (*Divertido*). ¿Esclavo?

ÁGUEDA.- ¡Un esclavo galo!... ¿sabes? Yo he muerto por ti...más de una vez.

FERNANDO.- No, no me acuerdo. Y el caso...

ÁGUEDA.- ¿Sí?

FERNANDO.- El caso es que te pareces a una muchacha celta, de los druidas... Creo que me curaste una herida muy grave.

ÁGUEDA.- No sé... No recuerdo eso... Pero recuerdo haber llorado tu muerte ¿Cómo te llamas? (Diosdado, 2007: 498-499)

Efectivamente, existe una relación entre estos dos lugares, y es que están contruidos sobre ruinas romanas. De hecho, algunos estudios (de Cáceres, 1989; Acero Pérez, 2005) vinculan esta zona con la ciudad de Cáparra.

El tercer y último espacio, Garrovillas de Alconétar, queda justificado por diversos motivos. El primero es que su patrona es la Virgen de Altagracia, nombre de la casa a la que perteneció el difunto marido de Águeda. Otro motivo es la mención a la abadía de San Lázaro. El fundador de la Orden Cisterciense<sup>41</sup>, Roberto de Molesmes, vincula a conectar la abadía con dos personajes: Roberto de Saint Lazare (ausente) y Fernando Giménez Salazar (patente). Efectivamente, el apellido Salazar es la evolución de Saint Lazare, y con este nexo se llega al concepto de la rueda de la vida. Esta expresión, propia de las manifestaciones filosóficas del budismo y el hinduismo, remiten a la existencia de un eterno presente, como bien recogen el *Mahabarata*, el *Ramayana* o el *Bhagavad-gita*, entre otros textos de índole religiosa<sup>42</sup>.

Y todo lo que se ve en el universo, animado o inanimado, al final del mundo y a la expiración del Yuga de nuevo desaparecerá. Y al comienzo de otros Yugas todas las cosas serán renovadas. Y así como los diversos frutos de la tierra se suceden en el debido orden de sus estaciones, así continuará perpetuamente girando en el mundo, sin principio ni fin, esta rueda de la existencia que causa el origen y el fin de todas las cosas (Vyas, 2020: 20).

Por lo tanto, y siguiendo estas filosofías, Fernando sería la reencarnación de Roberto, lo que explica la anagnórisis final con Águeda.

<sup>40</sup> Íntimamente relacionadas con los Templarios.

<sup>41</sup> Orden que habitó la abadía en la que se desarrolla la acción.

<sup>42</sup> Como bien recoge Ana Diosdado en su ensayo *El teatro por dentro. Ceremonia, representación, fenómeno colectivo* (1981), todas las religiones del mundo están dotadas de un aparato teatral interesante. Por lo tanto, la autora es conocedora de estos textos religiosos y no es extraño que incluya ciertos aspectos en su producción, como ocurre en este caso o, anteriormente, en *Y de Cachemira, chales* (1976) con la cultura wandjina australiana y el concepto de “El tiempo del soñar” (cfr. Diosdado, 1976: 103).

Finalmente, también sustenta que la obra se ubica en estos lugares una mención clave que se vincula con una obra cartográfica medieval. Esa mención es San Barbacían (2007: 493), santo, presbítero y confesor de la emperatriz Plácida Augusta, quien le pidió que estableciera su residencia en Rávena. Este presbítero, por una serie de milagros, se hizo con las reliquias de San Juan –igual que Chiqui encuentra en la abadía las de Águeda–, otro santo importante en la obra que nos ocupa, como ya se ha mencionado. Este San Barbacían, patrón de Rávena conecta con una obra que expone itinerarios romanos que unen Roma, Francia y España, el *Anónimo de Rávena*, que incluye el *Libro de Antonino*, donde se recogen los itinerarios de España, en concreto la Ruta de la Plata, que precisamente recorre los lugares que se han comentado.

Este itinerario, la referencia a Fray Luis de León, la ‘rueda de la vida’ y la procedencia del personaje femenino afectan a la categoría dramática del tiempo. Resulta interesante en *Decíamos ayer* (1994) el contraste temporal de la escena sexta, cuando se

encuentran Águeda y Celes, ya que marca un tiempo patente, el siglo xx –indicado por la autora en la acotación inicial– y un tiempo latente, el siglo xv. También lo es la elipsis que separa los dos actos en que se divide la obra –el 10 de junio de 1997, el primer acto; un día indeterminado de invierno, el segundo– y en la que se encuentra, entre otras cosas, una evolución del personaje femenino, una Águeda que ha aprendido del siglo xx, que lo ha observado y del que se ha forjado una opinión –hecho que atribuye al personaje una fuerte carga semántica.

En definitiva, *Decíamos ayer* (1997) es un drama contemporáneo con una arquitectura textual muy profunda que permite extraer numerosas interpretaciones, que, en función de la competencia del espectador, como ya se ha apuntado, serán más o menos profundas. Es una pieza que invita a una reflexión y a un autoanálisis sobre nuestra identidad y nuestros anhelos en un contexto sociocultural en el que las relaciones entre los individuos y el manejo de la palabra posibilitarían, en gran medida, la superación de las problemáticas sociales que nos persiguen.

## Bibliografía

- Acero Pérez, Jesús (2005): «Puentes de origen romano en torno a la ciudad de Capera: el puente de Caparra y el Pontón del Guijo», en *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, n. 58, pp. 285-299. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3165654&orden=243068&info=link>
- Álvarez, Carlos Luis (1976): «Un drama existencial», en *Blanco y Negro (Madrid)*, 18 de septiembre, pp.42-43.
- Amado Mier, Inés (1997) [en línea]: «Ana Diosdado prepara una nueva serie sobre tribunales para TVE», en *El País*, 8 de abril. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1991/04/08/radiotv/671061602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/04/08/radiotv/671061602_850215.html) (Consulta: 24/01/2015)
- Amilbia (1983): Sección «Gente», en *ABC (Madrid)*, 20 de junio, p. 89.
- Arjona (1972): «Estreno en España de “El Okapi”, de Ana Diosdado», en *ABC Sevilla*, 29 de enero, p.49.
- Arroyo Martínez, Laura (2010): «“Olvida los tambores”, de Ana Diosdado: un canto a la tolerancia», en *Voz y Letra: Revista de Literatura*, Vol. 21, 2, pp. 79-95.
- Asenjo, Enrique (1987): «“Cuplé”, un fruto agrídulce con piel de comedia», en *ABC (Madrid)*, 11 de enero, p.162.
- Azancot, Leopoldo (1987): “Los ochenta son nuestros”, en *ABC Sevilla*, 31 de enero, Suplemento ABC Literario, p. X.
- Cabal, Fermín (2009): *Dramaturgia española de hoy*, Madrid, Ediciones Autor, pp. 83-100.
- Martín de Cáceres, Enrique Cerrillo (1989): «Cáparra después de los romanos (Historia de una despoblación)», en *Norba: Revista de historia*, n. 10, pp. 109-130.
- Corbero, Salvador (1972): «A la sombra del patetismo», en *Hoja del lunes Edición de Barcelona*, Año XXXVIII (1732), 8 de mayo, p. 38.
- Diego, Rosa de (2007): *Ana Diosdado. Olvida los tambores. Si hubiese buen señor (Los comuneros)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- Díez Puertas, Emeterio (2012) (en línea): “El divorcio en Anillos de oro (1983), de Ana Diosdado”, en *Imágenes femeninas en la Literatura y las Artes Escénicas*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies. Disponible en: [https://www.academia.edu/7381303/EL\\_DIVORCIO\\_EN\\_ANILLOS\\_DE\\_ORO\\_TVE\\_1983\\_DE\\_ANA\\_DIOSDADO](https://www.academia.edu/7381303/EL_DIVORCIO_EN_ANILLOS_DE_ORO_TVE_1983_DE_ANA_DIOSDADO) (Consulta: 22/11/2014).
- Diosdado, Ana (s. f.): *Campanas que aturden*. Inédita.
- Diosdado, Ana (1965): *En cualquier lugar, no importa cuándo*, Barcelona, Planeta.
- Diosdado, Ana (1972): *El okapi*, Madrid, Sociedad General de Autores de España.
- Diosdado, Ana (1972b): «Autocrítica de “El Okapi”», en *Hoja del lunes*, Año XXXVI (1804), 14 de febrero, p. 5.
- Diosdado, Ana (1976): *Y de Cachemira, chales*, Madrid, Preyson.
- Diosdado, Ana (1981): *El teatro por dentro. Ceremonia, representación, fenómeno colectivo*, Barcelona, Salvat.
- Diosdado, Ana (1985): *Anillos de oro*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Diosdado, Ana (1986): *Los ochenta son nuestros*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Diosdado, Ana (1986b): «Antecrítica “Cuplé”, de Ana Diosdado, hoy en el Reina Victoria», *ABC (Madrid)*, 24 de octubre, p. 82.
- Diosdado, Ana (1988): *Cuplé*, Madrid, Sociedad General de Autores de España.
- Diosdado, Ana (1990): *Camino de plata*, Madrid, Antonio Machado.
- Diosdado, Ana (1991): «Antecrítica “...Trescientos veintiuno...trescientos veintidós...”», *ABC (Madrid)*, 1 de febrero, p. 94.
- Diosdado, Ana (1992): «“El Abanico de Lady Windermere”, un Oscar Wilde visto por Ana Diosdado, hoy en el Alcázar», en *ABC Madrid*, 26 de septiembre, p. 88.
- Diosdado, Ana (1994): *Cristal de bohemia*, Madrid, Sociedad General de Autores de España.

- Diosdado, Ana (1994b): «Ante el estreno de “Cristal de Bohemia”», en *ABC Madrid*, 20 de octubre, p. 97.
- Diosdado, Ana (1994c): *Igual que aquel príncipe*, Madrid, Temas de hoy.
- Diosdado, Ana (1995): «El teatro que siempre amé», en *ADE: Boletín de La Asociación de Directores de Escena*, n. 41-42, pp. 21-22.
- Diosdado, Ana (1996): «Bienvenida a un libro hermoso y necesario», en *ADE Teatro*, n. 50, pp.246-247.
- Diosdado, Ana (2002): «El teatro merece una vida», en *ADE Teatro*, n. 90, pp.42-45.
- Diosdado, Ana (2003): «¿Contradicciones?», en *ADE Teatro*, 95, pp. 65-67.
- Diosdado, Ana (2005): «El presente y el futuro del teatro», en *Arte y parte en la sociedad del espectáculo*, p. 97-107.
- Diosdado, Ana (2006): «Una ley esperada y necesaria», en *ADE Teatro*, 113, p.75.
- Diosdado, Ana (2007): *Ana Diosdado. Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Diosdado, Ana (2007b): «“Olvida los tambores” y “Los comuneros”», en *ADE Teatro*, 117, pp.273-274.
- Diosdado, Ana (2013) (en línea): Declaraciones pronunciadas en la ceremonia de entrega de los Premios Max, en *hoyesarte.com*. Disponible en: [https://www.hoyesarte.com/premios-becas-y-reconocimientos/ana-diosdado-el-teatro-es-la-mas-antigua-y-sagrada-de-las-ceremonias\\_116070/](https://www.hoyesarte.com/premios-becas-y-reconocimientos/ana-diosdado-el-teatro-es-la-mas-antigua-y-sagrada-de-las-ceremonias_116070/) (Consulta: 15/05/2013)
- Diosdado, Ana (2016): *El cielo que me tienes prometido*, Madrid, Euroscena.
- Domínguez Moreno, José María (2018): «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros», en *Revista de folklore*, n.434, pp. 4-28. Disponible en: <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf434.pdf> (Consulta: 27/08/2020)
- Euroscena (2015): Dossier de la obra *El cielo que me tienes prometido*. Disponible en: <https://www.teatro.es/estrenos-teatro/el-cielo-que-me-tienes-prometido-119092/documentos-on-line/otros-documentos> (Consulta: 30/03/2015)
- Fagundo, Ana María (1995): «El teatro de Ana Diosdado», en *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, pp. 93-105.
- Fernández, Luis Miguel (2010): «Varia (I) Dramáticos (1973-1982)», en *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), pp. 373-379.
- Ferrero, Carmen (1999): «La dialéctica del reconocimiento en *Usted también podrá disfrutar de ella*, de Ana Diosdado», en *Entre actos: Diálogos sobre teatro español*, University Park, Estreno, pp. 49-54.
- Fritz, Herbert (2008): «Los comuneros, de Ana Diosdado: pieza onírica y drama histórico», en *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez (eds.), Hildesheim, OLMS, pp.171-191.
- Galindo, Carlos (1986): «“Cuplé”: Ana Diosdado, autora y actriz», en *ABC (Madrid)*, 25 de octubre, p. 101.
- García Espina, Gabriel (1970): «Teatro de lunes a lunes», en *Hoja Oficial del Lunes*, 15 de junio, Época 3ª. (1629), p. 43
- García Ruiz, Víctor (2007): «Los noventa son nuestros», en *Ana Diosdado. Teatro escogido*, César Oliva (ed.), Madrid, Asociación de Autores de Teatro de España, pp. 303-309.
- Guarinos, Virginia (2010): «El teatro en TVE durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás», en *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), pp. 97-118.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2007): Prólogo a *La última aventura*, en *Ana Diosdado, en Teatro escogido*, César Oliva (ed.), Madrid, Asociación de Autores de Teatro de España, pp. 511-584.
- ICAL (2011) (en línea): «Cine comunero», en *ABC.es*, 21 de abril, <<http://www.abc.es/20110421/local-castilla-leon/abci-cine-comunero-201104211053.html>> (Consulta: 01/02/2015).
- J.B. (1997): «Ana Diosdado: “Decíamos ayer” es un cuento imposible” », en *ABC (Madrid)*, 22 de octubre, p.94.
- Laborda, Ángel (1973): «“Usted también podrá disfrutar de ella”, de Ana Diosdado en el Beatriz», *ABC*, 22 de septiembre, p. 81.
- López, Marisol (2009) (en línea): «Por el amor de un liberal», en *La opinión de Zamora*, 16 de agosto, <<http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2009/08/16/amor-liberal/377754.html>> (Consulta: 14/06/2015).
- López Sancho, Lorenzo (1971): «“Retablo de Gabriel y María”, una bella piececilla teatral de Ana Diosdado», en *ABC*, 6 de enero, p. 61.
- López Sancho, Lorenzo (1976): «Crítica de teatro: “Y de Cachemira, chales”, de Ana Diosdado, en el Valle-Inclán», en *ABC*, pp. 51-52.
- López Sancho, Lorenzo (1986): «“Cuplé”, vuelta al teatro de Ana Diosdado, en la comedia», en *ABC (Madrid)*, 26 de octubre, p.84.
- Mainer, Carlos – Juliá, Santos (2000): *El aprendizaje de la libertad (1973-1986): La cultura de la Transición*, Madrid, Alianza.
- Marquerie, Alfredo (1974): «¡Hay que decir la verdad! “Los comuneros”, de Ana Diosdado», en *Hoja Oficial del Lunes*, 18 de marzo, 3ª Época (1822), p.31.
- Márquez-Montes, Carmen (2007): «Decíamos ayer, entre el misterio y la crítica, de Ana Diosdado», en *Ana Diosdado. Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro de España, pp. 403-410.
- McLuhan, Marshall (1995): *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa.
- Moradiellos, Enrique (2000): *La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Síntesis.
- Pérez Aranda, Beatriz (2001): Reportaje «Decimoquinta ministra», en *Magazine El Mundo*. Disponible en: <https://www.elmundo.es/magazine/indexm89.html> (Consulta: 23/11/2019)
- Prego, Adolfo (1973): «“Usted también podrá disfrutar de ella”, de Ana Diosdado», en *ABC (Madrid)*, 25 de septiembre, p. 93.

- Ragué-Arias, María José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- Riquer i Permanyer, Borja de (2010): *La Dictadura de Franco, Historia de España*, 9, Barcelona, Marcial Pons Historia: Crítica 2010.
- Ruiz Ramón, Francisco (1988): «Pasado/presente en el drama histórico», en *Estreno: Cuadernos del Teatro español contemporáneo*, vol. 14(1), pp. 22-25.
- S.E. (1988): «Con “Camino de plata”», Ana Diosdado vuelve a los escenarios», en *ABC (Madrid)*, 27 de septiembre, p.94.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Sark, Jonathan (2011) (en línea): «Jugando Diosdado» (entrada de blog), <<http://www.elreceptor.com/2011/07/>> (Consulta: 24/01/2015).
- «Sección “Gente”» (1991); *ABC (Madrid)*, 4 de mayo, p. 108.
- Toro, Alfonso de – Floeck, Wilfried (1995): *Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger.
- Valle-Inclán, Ramón María del (1965): *Sonata de primavera / Sonata de estío*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Vallejo, Eduardo (s.f.) (en línea): «Entrevista: Ana Diosdado “Lo primero que dije fue ‘¡Timbre!’ en el camerino de Margarita Xirgu”», en *AI/SGE*, <[http://www.aisge.es/ficha.php?menu\\_id=2&jera\\_id=309&cont\\_id=1593](http://www.aisge.es/ficha.php?menu_id=2&jera_id=309&cont_id=1593)> (Consulta: 24/01/2015).
- Viriato (1974): «Juan y Manuela, serie de Ana Diosdado», en *Hoja del lunes*, 4 de marzo, (1820), p.35.
- Viriato (1975): «“El okapi”, en Teatro», en *Hoja del lunes*, 26 de mayo, Época 3ª (1884), p. 35.
- Vyas (2020): *El Mahâbhârata*, Madrid, Verbum.