

# Ana Diosdado

Teatro  
escogido



COORDINACIÓN E INTRODUCCIÓN: **CÉSAR OLIVA.**  
PRÓLOGOS: **VÍCTOR GARCÍA RUIZ, FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO,**  
**CARMEN MÁRQUEZ MONTES, CÉSAR OLIVA, MARGARITA SANTOS,**  
**VIRTUDES SERRANO Y ANTONIO TORDERA.**

## PRESENTACIÓN

«Hija de actores...» podría ser el principio de su biografía, de una nota de prensa o de un simple comentario que pretendiera sin más sintetizar desde el principio lo que fue principio. Principio, sin duda, no de una vocación que te llama y a la que acudes, sino de un estar inmerso en el lugar en el que te quedas porque es tu lugar. Así vi siempre a Ana, como a una mujer que escribe teatro, o mejor, lo respira, de forma natural.

La carpintería, que alguna década insensata denostó, y que en mi opinión y la de otros muchos constituye la base, el armazón sobre el que se sustenta el discurso, es una herramienta que Ana siempre utilizó con maestría, y lo hizo con la soltura de quien no se lo propone, sino que le fluye en perfecta armonía de las formas con sus contenidos.

A mí, que siempre me gustó escribir de oído, esta forma de hacer transitar la tradición me parece envidiable, y sólo quienes tienen el teatro integrado en su biología pueden permitirse escribir así, al natural.

Y es así, al natural, como desde la AAT acometemos la publicación de su *Obra escogida*, con nuestro reconocimiento y nuestro afecto hacia la compañera que ya estuvo a nuestro lado en la Junta fundacional, y que hoy es socia de honor, siempre atenta al proyecto común de los autores y, cómo no, siempre, desde el principio, de forma natural.

JESÚS CAMPOS GARCÍA  
Presidente de la Asociación de Autores de Teatro

Primera edición, noviembre 2007

- © Ana Diosdado
- © De los estudios e introducciones: sus autores
- © AAT para esta edición

Diseño Portada: Martín Moreno y Altozano  
Edita: Asociación de Autores de Teatro

ISBN: 978-84-88659-90-3  
Depósito Legal: GU: 347/2007

## LOS NOVENTA SON NUESTROS

VÍCTOR GARCÍA RUIZ  
Universidad de Navarra

*Trescientos veintiuno, trescientos veintidós* suena atractivo pero desconcertante. Hasta que uno cae en la cuenta de que semejante numeración está relacionada con el elemento constructivo fundamental de esta comedia: dos acciones simultáneas, que suceden en dos espacios distintos, son contempladas por el espectador en un solo espacio escénico, el espacio de una «*suite* lujosa en un hotel de cinco estrellas». Ésas son las primeras palabras de la primera acotación. Siguen otras que, en principio, no llaman demasiado la atención pero que terminan siendo igualmente importantes: «El decorado no debe ser completamente realista, sino concebido con cierta dosis de fantasía». Las siguientes palabras: «Y queda claro que es una sola *suite*, no dos» el lector no puede entenderlas del todo por el momento.

Jorge y Sara son dos chicos jóvenes en su noche de bodas. Tienen temperamentos y orígenes sociales distintos. Él es «delicado» y procede de una «buena familia», mientras que ella, directa y algo violenta, es de extracción social modesta, cosa que «se le nota» de diversas maneras que irán manifestándose poco a poco, y que comienzan por su escaso entusiasmo ante las formalidades nupciales: el vestido de los novios, la ceremonia, el banquete familiar... Jorge se ha traído a la *suite* del hotel a su perro Bubby, un San Bernardo muy querido pero muy particular porque, sencillamente, no existe. Es, en cierto modo, una proyección fantástica del Peter Pan que anida en el inmaduro Jorge.

El juego escénico comienza con la llegada a esa misma habitación de Alberto Palacios, cuya entrada bloquea, «congela» escénicamente a la pareja de Jorge y Sara en su abrazo. Alberto pide enseguida para su habitación, la 321, el champán más caro –en efecto, como adelanta la autora en acotación,

Alberto es «un pelín horterilla»— y poco después habla con su mujer como cualquier otro habitante recién llegado a un hotel. Cuando a continuación, allí mismo, Sara pide champán y canapés para su habitación, la 322, el espectador sabe que no es un error y se prepara para el juego escénico que plantea Ana Diosdado en *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós*.

Ese espacio escénico único compartido por dos espacios dramáticos distintos habla de la convergencia entre dos historias y cuatro personajes que no llegan a intercambiar una sola palabra —pero sí un elemento inesperado que sólo al final se conoce—. La llegada del cuarto personaje, Mercedes, cierra la fase de planteamiento y pone en marcha unos mecanismos paralelos en que los personajes reinventan sus vidas. Mercedes, una experta y distinguida señorita de compañía que Alberto solicitó a una agencia haciéndose pasar por el «señor Aguirre», termina jugando al juego que le propone Alberto: fingir que es su esposa, la señora Aguirre, y que esa noche se cumplen sus veinticinco años de matrimonio. El desarrollo de esta escena aparentemente inverosímil se irá alternando con una simulación parecida al otro lado del inexistente tabique, en el espacio dramático que ocupan Sara y Jorge, unos jóvenes de la postmovida madrileña —no demasiado radicales— que al brindar por su futuro inician un juego semejante: celebrar sus bodas de plata, hablar del futuro deseado e incierto como pasado cumplido y querido: «gracias a ti —dice Jorge— no desperdicié mi vida queriendo ser músico... —¡Fue tu madre! —Sí. Mi madre, tan pesada ella, me compró un piso, me buscó un trabajo en el negocio de la familia y me exigió que terminase Empresariales, y que dejase el grupo musical».

La ficción es deliberada, consciente, y así se lo advierten a otros cuando se salen del juego; los señores Aguirre se hablan de «tú», pero Mercedes y su cliente lo hacen de «usted», que es menos comprometedor. El juego convive, también deliberadamente, con la realidad; una realidad que nos presenta en Alberto a un político que está apunto de vender su voto a cambio de unos cientos de millones. La corrupción política: un tema de actualidad en los primeros años noventa, que dejó alguna que otra huella teatral en nuestros escenarios.

Las entradas y salidas han ido funcionando con tal soltura y habilidad que el espacio nunca se queda estrecho para acoger las dos líneas de acción, que se dosifican, crecen y se alternan con gran maestría teatral. Pero lo mejor, a mi juicio, es la naturalidad con que se aceptan unas situaciones imposibles, inverosímiles; un mérito que hay que atribuir en exclusiva al estupendo diálogo, al

manejo experto de una lengua sumamente apta para hacer avanzar la acción y para crear un clima de extraña fantasía. Sentimos que esa noche es una noche especial para las dos parejas, que las dos *suites* —en realidad son dos— son mundos aislados, durante una noche un poco mágica, en los que puede suceder cualquier cosa. Sólo el teléfono y las visitas de los empleados del hotel dan un pespunte distinto, el de la realidad exterior. Ese clima irreal, fantástico —como sugería la acotación inicial— llega a su brusco término al final de la primera parte, con una sorpresa, una especie de despertar, sumamente teatral, que lo cambia todo: Mercedes ha grabado a Alberto escandalosas palabras de corrupción flagrante. Jorge, por su parte, regresa de «pasear al perro», un claro síntoma del fracaso de su noche de bodas.

El descubrimiento del magnetofón marca un hito en el progreso de una acción que es única y cuya división en dos partes sólo obedece a la necesidad de ofrecer un entreacto al público de la sala. La acción, pues, es compacta, intrigante y sin interrupción temporal alguna entre la primera y la segunda parte. Sin embargo, desde el punto de vista interno, este primer clímax supone el inevitable paso de las situaciones a las explicaciones. La brillante construcción de los diversos juegos a que hemos asistido, tanto el juego de planos espaciales como el juego de planos temporales a que deliberadamente se entregan las dos parejas, empieza a solicitar una justificación, un correlato realista a esa «dosis de fantasía» en que los personajes han deseado refugiarse durante unas horas trascendentales.

Ahora es el turno de Mercedes, de su pasado y de su verdadera identidad. En realidad, no es una prostituta de lujo, sino una viuda joven con un hijo, una periodista intrépida y más bien idealista a quien el azar ha ofrecido una gran oportunidad. Y es que el azar también «juega» en esta comedia. «Yo lo organicé. No venía detrás de ti, iba detrás de la red de prostitución y de droga. Contigo me encontré sin esperármelo».

Sin embargo, cuando parecería que había acabado el momento de la fantasía lúdica para dar paso a la realidad sin adobos, Ana Diosdado nos da una nueva sorpresa al prolongar el recurso al juego como vía de conocimiento y de reparación. Un juego que lleva a esta pareja madura hasta la solución final. El hechizo no se ha roto del todo.

MERCEDES.— Dijiste que te debía un juego. ¿A qué jugamos?

ALBERTO.— ¿Jugamos en serio?

MERCEDES.— Tú eras un señor muy de hoy, un pragmático, un triunfador a costa de lo que sea, un sinvergüenza simpático... Y yo soy una señora...

ALBERTO.— También muy de hoy...

MERCEDES.— Muy de siempre pero imbécil, llena de principios y de idealismos trasnochados.

Porque, según Mercedes, «es muy fácil ser cínico, yo no quiero ser cínica. Todavía me hace llorar Bambi, y todavía creo en la justicia. Ya no escribo pintadas, pero aún voy a las manifestaciones. Y cuando tengo que votar por algo, aunque sea en la comunidad de vecinos, todavía pienso en mi voto como en algo importante y decisivo, porque todavía creo en la democracia. Yo no tengo doble lenguaje».

Por su parte, Sara y Jorge también se ven obligados a renovar su juego. Un juego que también entra lenta pero definitivamente en su fase de resolución cuando empieza a verse que el conflicto central de la pareja joven estriba en la incierta sexualidad de Jorge.

JORGE.— ¡Podemos jugar a una cosa!

SARA.— No. Ya no quiero jugar.

JORGE.— Pero ¡si eras tú la que querías!

SARA.— ... ¿A qué?

JORGE.— ¡A que nos acabábamos de casar!

SARA.— Vaya un juego, ésa es la verdad.

Su completa inexperiencia sexual aparece desde el comienzo como una anomalía frente a Sara, que representa el polo opuesto. Su extraña manía con Buby, el querido perro inexistente, supone en realidad una carencia afectiva; al igual que la invasiva presencia de la madre y la completa ausencia del padre. Pero su tensión ante la noche de bodas y su posterior agresividad van llevando al fondo del problema de Jorge, que es su latente homosexualidad, su atracción hacia Chema, el amigo y compañero del viejo grupo musical, el rival amoroso de Sara, que desde el comienzo había intuido la necesidad de vencerle en ese terreno.

Esta nueva versión del juego también revela que la deslenguada Sara no es del todo desinteresada en su relación con el adinerado Jorge. «Yo nunca he

tenido una casa buena, ni ropa cara, ni todas esas cosas. Y nunca había estado en un sitio como éste, tampoco. Son cosas que atocinan mucho, ¿sabes?».

De esa manera quedan claras las dos grandes tensiones que amenazan a la joven pareja: por un lado, la ambigua sexualidad de Jorge, que se ha resuelto por Sara pero sin romper con Chema. Por otro, una segunda tensión de tipo social entre la seguridad del mundo burgués y la aventura asociada al mundo de la música joven, el mundo de donde han salido tanto Sara como Chema. La confesión de Jorge —«¡¡Sí!! ¡Estaba enamorado de Chema!»— desbloquea ambas tensiones, puesto que, por un lado, permite a la pareja deshacerse de la aburrida servidumbre de la empresa familiar —un trabajo «que ni te gusta, ni tiene nada que ver contigo»—, de la madre cargante y hasta, retrospectivamente, de la ceremonia de la boda burguesa por la que acaban de pasar —una «mascarada», según Sara—. Y por otro, «hacer las galas esas con el grupo». Lo que vaya a ser de nosotros «ya lo veremos después». Triunfa, pues, la valentía y la autenticidad juvenil. En fin: los noventa son nuestros.

En el otro espacio, el juego también nos prepara sorpresas. Si la juventud es auténtica, la madurez también puede ser corajuda. Alberto descubre un «yo» mejor, perdido en su propio pasado —un pasado sin «una carrerita fina», en que hubo que «trabajar desde los catorce años y estudiar por las noches, y quitarme hasta de fumar para pagarme los estudios»—, antes de que una corriente de resentimientos y envidias le llevara al cinismo y a la corrupción desvergonzada. Sin embargo, Alberto tiene ahora un arranque que lo arruina como hombre público pero lo redime como ser humano, e incluso le abre la puerta a una plenitud amorosa con la mujer de su vida. Ya no será un padre rico, pero sí un padre honrado, aunque con una mujer distinta, Mercedes. Mercedes termina siendo un personaje algo ambiguo: acompañante de lujo, periodista de firmes convicciones cívicas, mujer generosa que devuelve a cambio de nada las cintas comprometedoras: ¿ángel de la guarda, salvador de Alberto?

Y es que en los últimos tramos de la comedia, el plano de lo real se había ido adueñando del fantástico. Por eso resulta muy bien venida la renovación del juego temporal, que dará paso a un inesperado final, muy eficaz. La nueva y definitiva reconciliación de Jorge y Sara se realiza cuando el chico propone fingir que ha pasado un año, un año de trabajo difícil con su banda de música; una banda de la que nunca formó parte Chema. Prescindir de ese tercero en la discordia, el rival afectivo, era el último paso que faltaba a la joven pareja. El futuro se cuenta como pasado.

El desenlace, de la mano del inexistente perro Buby, supone un decidido ingreso en el mundo de lo fantástico, al tiempo que una fusión de las dos trayectorias, hasta entonces paralelas: la de los jóvenes hacia el futuro y la de los maduros hacia su pasado. Un final milagrosamente feliz, pero no sentimental.

*Trescientos veintiuno, trescientos veintidós* es una comedia que, a excepción del humor, a mí me hace pensar en eso que se llamaba hace tiempo la «comedia de la felicidad», referido a ciertas comedias de los años cincuenta. Y ese pensamiento me viene por varias razones. En primer lugar, está muy bien armada y muy bien desarrollada, presta mucha atención al juego de las entradas y salidas, al ritmo y a la sucesión de las escenas, que he pretendido analizar más arriba. Y, sobre todo, logra con aparente normalidad algo nada fácil: un lenguaje dialogal intrínsecamente teatral. Hay autores que creen que los personajes están ahí para decir las cosas importantes que ellos piensan. Pero los personajes están ahí, sobre la escena, para decir otro tipo de cosas. Cosas que muchas veces parecerán anodinas, vulgares o, como en este caso, un poco raras; pero que ponen en pie y en marcha una situación que se nos impone como artísticamente posible y convincente porque construye lo esencial en el teatro: unos personajes en acción. Aquí no se explican las cosas; esas cosas las muestra el diálogo en situación. Se verá también que Ana Diosdado maneja con naturalidad dos registros lingüísticos distintos: uno, el de los jóvenes, más marcado en sus distintos niveles léxico y sintáctico; y otro más convencional y neutro, pero igualmente eficaz, el de la pareja de mediana edad. El lenguaje termina siendo aquí otra forma social que separa a los jóvenes de los maduros y de los francamente retirables, como la mamá de Jorge. Tan extraño es para los jóvenes usar pijama y camisón para dormir como la expresión «hacer uso (del matrimonio)». El diálogo de unos y otros fluye, corre, funciona sin enredarse en traidores clavos en la paredes. Hay aquí un hondo sentido de lo teatral, que se daba también en aquellas «comedias de la felicidad», o en aquellas otras que solía representar Enrique Álvarez Diosdado, padre de Ana, junto a Amelia de la Torre, pareja a la que fue asiduo, por ejemplo, Víctor Ruiz Iriarte.

*Trescientos...* también tiene en común con la «comedia de la felicidad» la aspiración de fondo a una realidad transfigurada por una «cierta dosis de fantasía»; es decir, por la capacidad del ser humano para redimirse a sí mismo mediante la ficción, por el reconocimiento del papel de la ilusión en la vida humana. Sólo mediante el juego en una noche excepcional, los habitantes breves de este hotel de lujo llegan a la realidad, a la verdad, a la felicidad. Ya lo

dice Jorge: «Los juegos son muy peligrosos; una vez que se empieza, ya no se puede volver atrás». Fantasía no ha de ser ingenuidad; fantasía y realidad se integran.

Desde el punto de vista temático, no es ajeno a la comedia de la felicidad una materia bien presente en *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós*: el miedo al tiempo, futuro o pasado, como agente que desgasta el amor.

La presencia de ecos contemporáneos es otro motivo para relacionar ésta y aquellas comedias de los años cincuenta. *Trescientos...* refleja los primeros años noventa en una España que está ya de vuelta de la Transición, sumida en el «desencanto» democrático, en la «corrupción» política y el pelotazo desvergonzado, alentado por «yuppies maravillosos». En otro orden, aparecen usos mentales en línea ascendente, como el recurso fácil al divorcio y a las drogas blandas. Los disconformes responden a esa nueva cultura con un purificador periodismo «de investigación», y los jóvenes con sus grupos de música *rock* o, más radicales, de *heavy*, aunque ni unos ni otros dejan de caer en el consumismo. Asistimos también al inicio de la presencia social de la homosexualidad. Aún no estamos en el apogeo de lo gay ni en las espléndidas «salidas del armario». En los primeros noventa, la homosexualidad se vivía aún como trauma y se curaba con relativa normalidad, como es el caso de Jorge. Se da por hecho que las mujeres no sólo son sexualmente activas, sino que han tomado una buena delantera respecto al varón.

Estamos ante una comedia dramática de estructura y eficacia clásicas, con sorpresas, dosificación y puntas al final de los actos. No encontramos vanguardia formal, pero sí una variedad de recursos renovados, desde el propio relato al uso del espacio escénico, el lenguaje, la sensibilidad social y sus distintos valores en alza o baja cultural. Es decir, un caso más de la Comedia como eterno e inevitable «espejo de costumbres». Pero, en este caso, Ana Diosdado ha querido emplear ese molde más o menos eterno para, mediante el juego, regalar al espectador una visión de la vida y del hombre que abraza decididamente la dimensión fantástica e idealista, la esperanza para todos, bien sea en un futuro feliz o en un pasado abierto a la redención.

## ÍNDICE

Presentación por Jesús Campos García	5
Introducción de César Oliva	7
Bibliografía de César Oliva	29
<i>Olvida los tambores</i>	35
Introducción de Antoni Tordera	37
Texto de la obra	43
<i>Los comuneros</i>	117
Introducción de Margarita Santos Zas	119
Texto de la obra	129
<i>Usted también podrá disfrutar de ella</i>	211
Introducción de Virtudes Serrano	213
Texto de la obra	219
<i>Trescientos veintiuno, trescientos veintidós</i>	301
Introducción de Víctor García Ruiz	303
Texto de la obra	311
<i>Decíamos ayer</i>	401
Introducción de Carmen Márquez Montes	403
Texto de la obra	411

<i>La última aventura</i>	501
Introducción de Francisco Gutiérrez Carbajo	503
Texto de la obra	511
<i>La imagen del espejo y Harira</i>	585
Introducción de César Oliva	587
Texto de la obra <i>La imagen del espejo</i>	593
Texto de la obra <i>Harira</i>	617