

Relaciones transtextuales en *Cristal de bohemia*, de Ana Diosdado

Verónica Alonso Torres
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
veronica.alonso103@alu.ulpgc.es

Palabras clave:

Transtextualidad. Lorca. Valle-Inclán. Buero. Christie.

Resumen:

Con su teatro, Ana Diosdado pretende subrayar actitudes y problemáticas censuradas por la sociedad relacionadas, entre otras cosas, con el universo femenino. Para ello, la autora se arma de la transtextualidad para devolver una obra que reactualiza temas tratados anteriormente por otros autores y que siguen afectando a la sociedad de su tiempo. En este sentido, *Cristal de bohemia* representa un buen ejemplo de esa carpintería que caracteriza la producción de Ana Diosdado.

Transtextual relations in *Cristal de bohemia* by Ana Diosdado

Key Words:

Transtextuality. Lorca. Valle-Inclán. Buero. Christie.

Abstract:

In her Drama, Ana Diosdado intends to focus attention on behaviors and issues which have always been vituperated by society and which are related, among other things, to female universe. For that purpose, the author makes use of transtextuality with the intention to produce and achieve a work which can bring up to date some topics previously addressed by other authors, topics that, at the same time, continue concerning society. In this sense, *Cristal de bohemia* portrays an appropriate example of the literary connections which characterises Ana Diosdado's production.

Fermín Cabal [2009: 90] afirmaba en una entrevista que Ana Diosdado:

[ha] sido una cronista [...] de cómo la mujer en esos veinte años de la transición ha ido recuperando el papel que había perdido hace treinta mil años, cuando el matriarcado primitivo.

Independientemente de la postura de la autora en torno al concepto de ‘matriarcado’¹, es un hecho indiscutible que Ana Diosdado reivindicó con su teatro, entre otros asuntos, el papel de la mujer en la sociedad más allá del ámbito doméstico, así como la igualdad de derechos, en una España dominada aún por los estertores de un régimen dictatorial y una democracia en construcción. De hecho, fue de las pocas mujeres que lograron estrenar en España entre los años 70 y 80, antes de que las escritoras comenzaran a abrirse paso en el mundo de la literatura. Como afirma Virtudes Serrano [2003: 116]:

Desde 1983, con la incorporación de las autoras al espacio público del teatro, éste muestra esa otra realidad, la de las mujeres en la vida social y su esfuerzo por superar unos cánones establecidos de sometimiento y marginación.

Sin embargo, Ana Diosdado ya había tratado esta problemática años antes, y continuó haciéndolo junto a otros asuntos a lo largo de su producción —una labor de compromiso con la sociedad de su tiempo que afortunadamente podemos seguir observando en dramaturgas del presente, como Gracia Morales²—. En este sentido, su obra *Cristal de bohemia*, estrenada el 19 de agosto de 1994 en el Teatro Coliseo Albia de Bilbao y dirigida por ella misma, supone, más que ninguna otra obra de su trayectoria creativa, una reivindicación de todo aquello que ha marcado socialmente a la mujer a lo largo de la historia.

Ana Diosdado define *Cristal de bohemia* como «disparate melo-satírico en dos actos» y en varias entrevistas afirmó que en ella mezcló el

¹ Indicaba Ana Diosdado en la misma entrevista que «si alguna vez ha existido ha sido un fenómeno pasajero y no generalizado».

² En este sentido confróntese Márquez-Montes (2015) y Márquez-Montes (2016).



melodrama y la farsa con el misterio y el humor negro, con el objetivo de ofrecer al público algo entretenido, divertido y que, a la vez, hiciera pensar. No era su intención ofrecer un mensaje concreto, aunque como ella misma aseguró: «mis moralinas están en todas partes y yo, además, las asumo y las reivindico» [Diosdado en Astigarraga, 1994: 77]. Esas moralinas no son otras que la introducción del universo femenino en la obra con el fin de igualar a los individuos, esto es, mostrar situaciones y actitudes de los seres humanos, independientemente de su sexo. Es la igualdad lo que busca, entre otras cosas, Ana Diosdado y es en *Cristal de bohemia* donde recoge el mayor número de tópicos que forman parte de lo que llamamos «universo femenino» —la prostitución, el incesto, las dificultades y/o desigualdades laborales, etc.

Con respecto a la anécdota, la pieza relata, de manera entremezclada, situaciones y experiencias de siete personajes —La Duca, La Nena, Gaby, Lupe, El Duque, Jerzy y Zoscia— unidas a una serie de crímenes que acontecen de forma misteriosa³, al más puro estilo de Agatha Christie. De este modo, se tratan problemáticas sociales que comienzan a tener especial trascendencia en nuestro país en los años 80 y 90, sin dejar de lado el entretenimiento, elemento que para ella «no está reñido con la seriedad»⁴. Más allá de la anécdota, nos encontramos con otras ‘moralinas’ de la autora que hacen tan particular su producción, esa carpintería teatral que fusiona de los autores y obras que la influyeron, su estrecha relación con el teatro, sus experiencias vitales y su especial modo de crear para devolver una obra simbólica capaz de alcanzar a cualquier espectador. En otras palabras, es frecuente encontrar en la producción de Ana Diosdado, el recurso de la transtextualidad, es decir, «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» [Genette, 1989: 9]. En consecuencia, la obra de Diosdado está enlazada con los periodos de la historia de la literatura, no

³ Esta obra podría incluirse en el teatro policiaco cultivado en España durante la posguerra. En este sentido confróntese Pérez Rasilla (1988).

⁴ Ana Diosdado hace estas declaraciones en una entrevista emitida en TVE en 1993, en el programa *Cerca de ti*.



solo española y europea, sino universal, gracias, precisamente, a las relaciones transtextuales que teje con ingenio en cada obra. Por ejemplo, encontramos a lo largo de su producción frecuentes referencias bíblicas, como el caso del *Apocalipsis* de San Juan en *Y de Cachemira, chales* (1976) o el *Génesis* y la leyenda de san Jorge en la obra que nos ocupa. También son destacables las influencias de los autores a los que leyó y versionó, entre ellos Oscar Wilde y Tennessee Williams.

En el caso de *Cristal de bohemia*, son tres los textos que constituyen la base de la obra y que, además, responden a los tres tipos de relaciones transtextuales principales propuestas por Genette: la hipertextualidad, la intertextualidad y la paratextualidad.

LUCES DE BOHEMIA O EL PARATEXTO

Genette define ‘paratexto’ como:

La relación, generalmente menos explícita y más distante, que [...] el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. [1989: 11]

En este sentido es, sin duda, *Luces de bohemia*, de Ramón María del Valle-Inclán el paratexto de *Cristal de bohemia*, como bien lo demuestra la propia autora en la edición de la SGAE (1996), en la que apunta que:

Cristal de bohemia [...] es un disparate porque el cúmulo de aventuras, peripecias y desgracias que les ocurren a todos los personajes que forman parte de la trama es más que excesivo, es prácticamente imposible. Pero el Teatro es un **espejo de la realidad**, y existen **espejos deformantes** que nos mueven a la vez a la risa y al rechazo. La risa siempre es un poco amarga y no consigue neutralizar el rechazo que determinadas actitudes humanas, determinadas situaciones humanas, nos producen al presentársenos **aumentadas**, aglutinadas, entremezcladas hasta eso, hasta el disparate. El



tono de la representación tenía que ser forzosamente de farsa, aunque en algún momento, en una mirada, en una fugaz expresión de la **imagen deformada del espejo** asome el ser humano tal como es y pueda movernos a compasión e incluso, ojalá, a reflexión sobre el mundo en que vivimos. [El subrayado es nuestro]

Se intuye en estas líneas⁵ la intención de la autora de reactualizar las premisas definitorias del esperpento valleinclanesco⁶, aplicándolas a la sociedad de su tiempo. Pedro Salinas [2001: 109], en su estudio *Significación del esperpento en Valle-Inclán, hijo pródigo del 98*, afirma que:

Está en la voluntad primera de su autor el aplicar el nombre nuevo [el de ‘esperpento’] solo a un género especial de sus obras dramáticas, teatro tragigrotesco, con asuntos y personas de la vida moderna de España, y con escenarios y habla de traza aparentemente vulgar y realista.

Es exactamente el mismo propósito el que mueve a Ana Diosdado, tal y como lo recoge su definición de ‘disparate melo-satírico’ citado arriba, sin lugar a dudas podemos ratificar la similitud entre disparate y esperpento; lo melodramático, no es otra cosa que lo trágico; y lo satírico, no es más que lo grotesco.

Del mismo modo que Valle-Inclán crea su esperpento tomando como referencia a los creadores «grandes de España», como apunta Pedro Salinas —a saber, Quevedo, Goya y Velázquez—; Ana Diosdado también crea su disparate melo-satírico partiendo de otros tres grandes autores de España: Lorca, Buero⁷ y el ya citado Valle-Inclán. No en vano afirma la autora, con

⁵ Texto tomado de la contraportada de esta edición.

⁶ Recordemos las premisas del Esperpento puestas en boca del personaje Max Estrella: «los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato»; «los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento»; «el sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada»; «España es una deformación grotesca de la civilización europea»; «las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas»; «la deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta»; «mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas»; «deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España».

⁷ Aunque sea con un guiño.



respecto al título de la obra, que «el cristal de bohemia era el símbolo de determinado pasado» [Diosdado en Astigarraga, 1994: 77]. De hecho, y volviendo al estudio de Pedro Salinas sobre Valle-Inclán, existe un párrafo que podríamos aplicar para describir parte del quehacer literario de Ana Diosdado sobre todo en relación a esta pieza:

Su obra, que parecía tan poco española, tan galicista, se puede mirar ahora, desde que descubre el esperpento, enhilada con la de los auténticos grandes de España: Quevedo, Velázquez, Goya. Quevedo, castigador feroz, autor de un estilo denigratorio y flagelante; Velázquez, pintor de infantas, igual que de enanos, dando a cada cual la misma perfección; Goya, caído de los tapices a los disparates. [Salinas, 2001: 122]

La autora coloca ante los espejos deformantes del callejón del Gato otras tres obras literarias que constituyen los restantes pilares de *Cristal de bohemia*: *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; *La Fundación*, de Buero Vallejo; y *Diez negritos*, de Ágatha Christie.

LA CASA DE BERNARDA ALBA O EL HIPOTEXTO

Entiende Gennette por hipertextualidad «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» [1989: 14]. Definición que afina González Doreste como «aquella [relación] que se establece entre un texto literario (hipertexto) y otro (u otros) que le ha precedido (hipotexto) y del que deriva por transformación simple y directa o compleja e indirecta (imitación)» [1993: 84]. Ana Diosdado suele inclinarse por la transformación compleja e indirecta, como bien puede apreciarse al analizar con profundidad su producción. La autora no se limita a hacer un trasvase de elementos de una obra a otra, sino que la transmuta o la revierte para aportar un mensaje reactualizado y contenedor de diversos niveles de profundidad. Por ello, la trayectoria creativa de Diosdado remite en muchas ocasiones al modo de crear de ciertos autores, como García Lorca. Así, es inevitable recordar, al leer a Diosdado, a *Doña Rosita la*



soltera, La zapatera prodigiosa, Yerma o La casa de Bernarda Alba —texto de vital importancia en la obra que nos ocupa—. Este hecho no es de extrañar teniendo en cuenta la relación que existió entre Margarita Xirgu y Lorca, así como la experiencia vital de la autora en el teatro y la influencia que inevitablemente dejaron en ella las obras del autor granadino, representadas por la compañía de su madrina.

La deformación de *La casa de Bernarda Alba* en la obra que nos ocupa implica la inserción de los tópicos que a lo largo de la historia han constituido el universo femenino. De hecho, Vilches de Frutos [2002: 145] afirma, sobre este drama lorquiano, que:

El tratamiento del tema de la defensa de la libertad frente a la moral impuesta por la colectividad aparece asociado a un sector determinado, el de las mujeres, convertidas en un acerado instrumento de crítica contra una sociedad liderada por varones.

La relación hipertextual con la obra lorquiana reside en la vuelta de tuerca que lleva a cabo Diosdado con el espacio y los personajes. La obra de Diosdado se desarrolla en una antigua casa de lenocinio y en ella conviven siete personajes, cinco mujeres y dos hombres. La primera deformación la encontramos en el espacio, de tal manera que pasamos de una casa clausurada por el luto, donde se destacan los colores blanco y negro, por una casa que fue —ya no lo es— de citas, donde destaca el colorido y la luz. La segunda deformación la encontramos en los propios personajes, así, emerge la ‘mandona’, ‘dominante’ y ‘tirana’ Bernarda encarnada en la ‘hosca’, ‘déspota’ y ‘sargentona’ Duca, como podemos comprobar en la primera acotación que describe al personaje:

Viste una négligée de raso y encajes digna de una princesa, o mucho mejor, de lo que ella ha sido: una cortesana de gran clase. El color puede ser cualquiera que no se empaste con el entorno, pero importante y, ni que decir tiene, favorecedor. Cuando ella avanza escenario adelante, despacio, como si entrara en el salón del trono, muy erguida a pesar de tener que ayudarse con un bastón, un precioso bastón de ébano y puño de plata, los otros cinco comprueban que, debajo, solo lleva ropa interior. Negra, claro. [...] presume de un cabello plateado, cuidadísimo, de unas arrugadas



manos aristocráticas llenas de sortijas y de unos ojos llameantes, expresivos, a menudo burlones. [...] La Duca se detiene en seco, fulminándola [a la Nena] con la mirada, lo que basta para que la otra se detenga también, petrificada. Y dolida. [Diosdado, 1996: 21]

Llaman la atención diversos elementos que justifican la vuelta de tuerca de la que hablamos. El primero de ellos es el color ‘favorecedor’ que ‘no se empaste con el entorno’, frente a los blancos y negros de *La casa de Bernarda Alba*. En las siguientes líneas asistimos a la aparición en escena de una auténtica Bernarda, incluido ese símbolo de poder que la caracteriza: el bastón. Y, finalmente, el luto, que no lo lleva La Duca por fuera, como Bernarda, sino por dentro, en su ropa interior —y más adelante sabremos que lo lleva también en el alma, dado que cree que el hijo que tuvo hace veintitrés años había fallecido al nacer.

Un aspecto característico de la obra de Lorca es la ausencia de personajes masculinos como *dramatis personae*⁸. Este aspecto también lo trasmuta Ana Diosdado, incluyendo no un personaje masculino, sino dos: Pepe Vargas y Jerzy. Estos personajes podrían encarnar al marido fallecido de Bernarda y al hijo que nunca tuvo. Efectivamente, José Fernando de Vargas y Honrubia de los Madrigales, más conocido por Pepe Vargas, es el amor de La Duca. En su juventud fueron amantes y tuvieron un hijo, pero las circunstancias sociales, esto es, las diferencias de clase, dieron lugar a la separación de la pareja en contra de sus voluntades y al robo del hijo por parte del padre de él. De este modo, tanto la Duca como el Duque siempre creyeron que su hijo había fallecido. Ambos personajes mantuvieron el contacto durante un tiempo en aquel burdel en el que se conocieron y que Duca, obligada por las circunstancias, regentó.

DUQUE.- (*Sincero*) Perdona... ¡Pero es que se me llevaban los demonios cada vez que iban a contarme que te había caído otra nueva! Con el dinerito que yo te puse a plazo fijo y esta casa llevada con orden, habrías podido incluso ahorrar. ¡Pero no!

DUCA.- La Nena se quedó conmigo desde el principio, y las demás...

⁸ Ya que sí que están presentes como personajes latentes.



DUQUE.- (*Interrumpiéndola*) Lo de la Nena no me pareció mal. Una señora mayor, con su dama de compañía, eso no me pareció mal.

DUCA.- (*Con cachondeo*) Dos señoras de respeto.

DUQUE.- (*Sin captarlo*) Exacto. Que podían haber vivido tan ricamente sin dispendios.

DUCA.- Sin dispendios no se vive tan ricamente.

[...]

DUCA.- ¡Lo que creíste fue que yo iba a pasar por eso, que iba a tragarme ese sapo! ¡Pues ya viste que no...! A mí, tú..., “ellos”, sólo pudisteis hacerme daño una vez.

El Duque la mira sorprendido, como descubriendo algo.

DUQUE.-... Con otras nunca te importó.

DUCA.- (*Escapándosele la frase sin querer*) Las otras no te importaban a ti. [Diosdado, 1996: 57, 59]

Pero, además, existe una relación más que justifica esta vuelta de tuerca de *La casa de Bernarda Alba* en *Cristal de bohemia*, y es que hay una serie de paralelismos entre los personajes femeninos. En primer lugar, son significativas unas afirmaciones que Bernarda hace ante la Poncia, y que son de las que se sirve Ana Diosdado para poner las bases de su obra:

¡No, no ha tenido novio ninguna, ni les hace falta! Pueden pasarse muy bien [...] No hay cien leguas a la redonda quien a se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán? [García Lorca, 2010: 165]

[...]

BERNARDA.- ¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas camino del lupanar!

PONCIA.- ¡Nadie puede conocer su fin!

BERNARDA.- ¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta... [García Lorca, 2010: 230]

En *Cristal de bohemia*, por el contrario, tenemos a una Duca que ofrece a sus chicas ‘a cualquier gañán’. Un segundo hecho es que Bernarda mande guardar las pertenencias de su difunto esposo en un arca grande, mientras que Zoscia —la Poncia sumisa de *Cristal de bohemia*— saca de un baúl grande todos los objetos relacionados con la época en que la casa de Duca era burdel.



El tercer y último hecho que no podemos dejar de mencionar es la evidente relación que existe entre La Nena y María Josefa, Gaby y Martirio o Lupe y Adela. Así, tenemos encarnada en la Nena a la María Josefa que todo lo sabe, todo lo dice y a la que nadie cree. Así, en *La casa de Bernarda Alba*:

(Salen. La escena queda casi a oscuras. Sale María Josefa con una oveja en los brazos)

[...]

María Josefa: Tú eres Martirio, ya te veo. Martirio, cara de martirio ¿Y cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido este.

[...]

Pepe el Romano es un gigante. Todas los queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no ¡Ranas sin lengua! [García Lorca, 2010: 266, 267]

Y en *Cristal de Bohemia*:

La Nena, en cambio, encantada con el redescubrimiento de la muñeca, pasa por alto todo lo demás y se precipita a recogerla con ternuras de madre.

[...]

le juro que ha sido la psicópata esa, que se pasa el día leyendo libros, y se cree más que nadie. [Diosdado, 1996: 71]

El personaje de Martirio está presente en Gaby, de la que la autora dice que «quizá no es bella, seguramente no lo es, pero posee un magnetismo especial, una gracia profunda y equívoca». Gaby es una Martirio que va más allá, porque no ha soportado el desamor, la soledad, el abandono, es un personaje al que «se [le han saltado] los plomos» [Diosdado, 1996: 84] de tal manera que llega, incluso, a matar. Y, finalmente, aparece Adela, encarnada en Lupe, una mujer que tiene algo «de ceñido, de llamativo, de provocón, que va pidiendo guerra» [Diosdado, 1996: 8]. Este personaje frente a Adela casi no participa en la obra, dado su pronto fallecimiento, que al principio parecer ser suicidio y que también presenta nexos con la muerte de Adela:



- DUCA.- (*furiosa*) ¡Será insensata! ¡Pero será insensata, cómo se atreve a hacerme una cosa así!
- DUQUE.- (*Oteando con cierta dificultad*) Es verdad, está desnuda, ¿no? Y aún hay luz, la puede ver cualquiera.
- DUCA.- No digas tonterías, ¿quién la va a ver tras semejantes tapias? ¡Lo que le reprocho es que vaya a colgarse de mi mejor manzano, me lo va a tronchar!
- GABY.- La pobre no tenía mucho donde escoger, aquí no hay palmeras reales. Ni baobas ¡Tampoco se iba a colgar de un macizo!
- DUCA.- ¡Se podía colgar de una viga! [Diosdado, 1996: 45-46]

Por tanto, el mensaje que se desprende de estas consideraciones es que aún existen unas actitudes, unos patrones sociales y unos prototipos femeninos —a saber, la mandona, la madre sufrida, la sumisa, la ignorada, la loca, la ilustrada y la provocona⁹— trasnochados para los años noventa.

DIEZ NEGRITOS O EL INTERTEXTO

Como ya mencionamos anteriormente, Ana Diosdado afirmó que en esta obra había mezclado el melodrama y la farsa con el humor negro y el misterio. De la justificación de los dos primeros géneros ya hemos dado buena cuenta, no así de los otros dos. El humor negro, afirma la propia autora, lo toma del ser español: «ese humor tan nuestro que nos lleva a soltar un chiste en las situaciones más extremas o angustiosas» [Diosdado en Amilbia, 1994: 96].

- NENA.- [...] ¿Tú no tienes miedo, Gaby? ¡Ay, me había jurado a mí misma no hablar de esto, pero es que si no me desahogo con alguien voy a explotar!
- GABY.- (*Aburrida*) ¿Hablar de qué? ¿Miedo de qué?
- NENA.- (*Trágica, misteriosa*) ¿De qué se ha muerto la pobre Violeta?
- GABY.- (*Con toda naturalidad*) De un infarto.
- NENA.- (*Cada vez más misteriosa*) ¿Así...de repente?
- GABY.- Es lo que más me gusta del infarto: rápido, limpio, y sin molestar apenas al prójimo. Muy amable por parte de Violeta, la verdad. [Diosdado, 1996: 13]

⁹ Confróntese Dijkstra (1994)



El misterio, por su parte, lo toma de una de las autoras anglosajonas contemporáneas más reconocidas mundialmente por este elemento: Agatha Christie. Su novela *Diez negritos* constituye la base de la anécdota de *Cristal de bohemia* y Ana Diosdado no se esconde para confirmarlo:

GABY._ Una a una es normal, lo sorprendente habría sido que desaparecieran todas a la vez. ¡Pues claro que están muertas, Nena! Eran más viejas que Matusalén. Es ley de vida. (*Con malicia, hurgando en la herida*)... También desapareceremos tú y yo el día menos pensado.

NENA._ ¡Eso es lo que me preocupa!

GABY._ Anda, anda, vamos para arriba, y deja de contarte películas.

NENA._ (*Siniestra, aterrada, sin moverse*) Sólo me cuento una: *Diez negritos* ¿Tú te acuerdas de *Diez negritos*? [Diosdado, 1996: 16]

Por lo tanto, esta relación, marcada por la ‘cita’ a la obra de Christie, responde a lo que Gennette llama ‘intertextualidad’, es decir:

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita [...]; en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...]; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. [1989: 10]

Así, podemos establecer unos paralelismos entre los crímenes cometidos en *Cristal de bohemia* y la obra de Christie. Por ejemplo, Violeta, la prostituta fallecida por un infarto, de cuyo funeral llegan Lupe y la Duca al inicio de la obra, recuerda a Emily Caroline Brent de *Diez negritos*, también fallecida por un infarto —ocasionado por envenenamiento con cianuro de potasio—. O Lupe, ahorcada en un manzano, y Vera Elisabeth Claythorne, ahorcada en su habitación. En este último ejemplo es destacable que parecen suicidios, pero no lo son, pues sabemos que hay un asesino en la casa —Gaby en el caso de *Cristal de bohemia*, y Laurence John Wargrave en *Diez negritos*—. Entre ambos asesinos también establece la autora una relación, y es que Wargrave finge su muerte con un tiro en la cabeza y, en el caso de Gaby, es un personaje que ‘no ha aguantado lo que se le ha echado y



se le han saltado los plomos’ —tal y como apuntan los personajes al final de la obra—. No podemos dejar de mencionar a dos personajes más de *Diez negritos*: Elmer Robson, anterior dueño de la isla del Negro que «daba recepciones fastuosas» [Christie, 2000: 145]; e Isaac Morris, estafador y camello. La importancia de estos personajes, que también han sido incluidos en *Cristal de bohemia*, reside en que Robson recuerda a las ‘recepciones’ de Duca en su burdel, y Morris al camello al que asesinó Gaby treinta años antes. Gaby fue acusada y encarcelada por este crimen y es en este punto donde se inserta el nexo con la obra de Buero Vallejo, puesto que Ana Diosdado crea una fusión de acontecimientos en los que entra la temática política.

Gaby pensó que Duque había sido quien la acusó por aquel crimen, pero estaba en una falacia. Lo que ocurrió realmente es que Duque la denunció por repartir panfletos contrarios al régimen. Delito por el que fue encarcelado Jerzy, el hijo de Duque, y es aquí donde se crea la relación con los personajes de *La Fundación* están presos precisamente por el mismo motivo:

DUQUE: Anda, anda... Pobre Gaby, pobre Mari Pili... Pensar que todo empezó porque el chico que le gustaba la convenció de que repartiese unos panfletos. ¡La muy tonta! Con lo repugnante que ha sido siempre la política. [Diosdado, 1994: 60]

[...]

JERZY: Sí. ¿y sabe por qué? ¡Fíjese qué tontería, por repartir unos panfletos! ¿Le resulta familiar? [Diosdado, 1996: 80]

ASEL: No te desmorones, muchacho. Te sorprendieron repartiendo octavillas, delataste a quien te las dio, él delató a su vez y nos atraparon a todos ¿Me oyes, Tomás? [Buero Vallejo, 1980: 227]

Mientras que en *Cristal de bohemia* las cosas que recordaban lo que fue el salón de la Duca se recuperan —van saliendo del baúl en el que fueron guardadas— en *La Fundación*, van desapareciendo, mostrándose así la cruda realidad ante los ojos de Tomás.

Por lo tanto, y llegados a este punto, hemos podido comprobar cómo Ana Diosdado ha construido sobre dos bases principales —las problemáticas



referidas al desarrollo vital y profesional de la mujer y la trasmutación de tres obras significativas en el panorama literario occidental— una obra plurisignificativa destinada a cualquier tipo de espectador, independientemente de su competencia, a través del recurso de la transtextualidad. Con *Cristal de bohemia* se atrevió a volcar todos los tabúes relacionados con la mujer y ponerlos ante los ojos de un espectador que los reconoce y que, lamentablemente, aún hoy evita.

BIBLIOGRAFÍA

- AMILBIA, «Ana Diosdado: “He hecho una farsa de humor negro”» en, *ABC Madrid*, 24/10/1994, p. 96.
- ASTIGARRAGA, Marta, «Ana Diosdado: “Mis moralinas están en todas partes, pero yo las asumo y las reivindico”» en, *ABC Madrid*, 18/08/1994, p. 77.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *El concierto de San Ovidio; La Fundación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- CABAL, Fermín, *Dramaturgia española de hoy*, Madrid, Ediciones Autor, 2009.
- CHRISTIE, Ágatha, *Diez negritos; El misterioso caso de Style*, Barcelona, RBA, 2000.
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994.
- DIOSDADO, Ana, *Cristal de bohemia*, Madrid, SGAE, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, M^a. Francisca Vilches de Frutos ed., Madrid, Cátedra, 2010.
- GENNETTE, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.



- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce María, «Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana» en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 1993, núm.12, pp. 93-104.
- MÁRQUEZ-MONTES, Carmen. «Poética de la Observación. *El caso Garay*» en *El caso Garay*, de Gracia Morales, Universidad de Murcia, 2015, pp. 9-32.
- MÁRQUEZ-MONTES, Carmen. «Miradas diversas y sociales desde el teatro de Gracia Morales» en Fidel López Criado (ed.), *La diversidad en la Literatura, el cine y la prensa española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, 2016, pp. 87-100.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, *Teatro policiaco de Jardiel Poncela y otros autores del teatro español de postguerra. (1940-1969)*, [Tesis doctoral], Alicante, Universidad de Navarra, 1988. Disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-policiaco-de-jardiel-poncela-y-otros-autores-del-teatro-espanol-de-postguerra-1940-1969/>>, [consultado el 25-02-2017]
- SALINAS, Pedro, «Significación del esperpento en Valle-Inclán, hijo pródigo del 98» en *Literatura española del S.XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 92-122.
- SERRANO, Virtudes, «El primer teatro de Ana Diosdado en la recuperación de la memoria histórica de nuestro tiempo» en *Hecho teatral*, 2003, núm. 3, pp. 113-133.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Lucas de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- VILCHES DE FRUTOS, M. Francisca, «Compromiso y vanguardia en *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca» en *Hispanística XX*, v. 20, pp. 133-152.

