

MONÓLOGOS DE CUENTO, DE LA PÁGINA A LA ESCENA

MARIÁngeles RODRÍGUEZ
Universidad de Murcia

T. S. Eliot afirmó en un revelador ensayo –*Tradition and the individual talent*– cómo «no solo las mejores sino las más individuales páginas de una obra son aquellas en las que los poetas muertos, sus ancestros, afirman su inmortalidad más vigorosamente» (1919: 2). La presente antología teatral,¹ publicada recientemente en Esperpento ediciones, que tanta dedicación está mostrando con las publicaciones teatrales, reúne veintidós monólogos teatrales de dramaturgos contemporáneos que nacen o se inspiran en la rica tradición cuentística. Si bien el empleo de material no dramático para la construcción de un texto teatral es un procedimiento ya clásico, en este caso las voces que laten tras los monólogos dramáticos mantienen un explícito diálogo con el texto clásico sobre el que se construyen.

No es extraño que una antología como la presente se abra con un monólogo basado en un relato de Chéjov –«La mujer que amaba demasiado», a cargo de Beatriz Bergamín– y se cierre con «Lo vulnerable» de Vanesa Sotelo, otro texto inspirado en el célebre cuento, «Una corista», del mismo autor. Pese a que sea el criterio alfabético el que ordena la sucesión de monólogos, el lugar central de Chéjov en la cuentística moderna otorga azarosamente cierta circularidad a la antología. Virtudes Serrano en el acertado y exhaustivo prólogo apunta la diversa y rica procedencia de las voces convocadas. Seis monólogos proceden de la tradición folklórica –Andersen, Grimm, Esopo, Perrault– y dos de la tradición oriental –del cuento derviche, «El idiota en la gran ciudad», y el relato de *Las mil y una noches* que nos da a conocer el amor de Aziza–; mientras que los catorce restantes se reparten del siguiente modo: cinco para la narrativa breve rusa –Chéjov, Dostoyevski, Gogol–, dos para la inglesa –Stevenson y Wilde–, otros dos para la tradición italiana –Pirandello y Boccaccio–, un caso para la checa –Kafka–, otro para la literatura francesa –Chateaubriand– y tres para la española –Clarín, Rosario de Acuña o Carmen de Burgos–.

La transformación genérica a la que son sometidos los relatos pone de relieve las proximidades y distancias de ambas especies literarias así como la fertilidad de

¹ 22 monólogos de cuento, prólogo de Virtudes Serrano, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, 2017.

estos procedimientos de creación. Si en ambos el devenir de los acontecimientos queda canalizado por una voz que narra los acontecimientos –con mayor o menor proximidad a los mismos– y el actor/narrador actúa como mediador entre los sucesos y el receptor, en el texto dramático la palabra diegética deviene acción, cobra consecuencias performativas en su construcción específicamente teatral. Notables son las diferencias que van desde el relato tradicional a la conformación del cuento moderno y, por tanto, notables son también las diferencias que ofrecen a su recreación. Si el relato folclórico establece un curioso puente con el monólogo dramático mediante el empleo de la oralidad –palabra pronunciada frente a una colectividad–, el cuento moderno se halla más próximo al monólogo en el abandono de la omnisciencia y la preferencia por perspectivas homodieéticas.

Uno de los monólogos que más potente transformación propone respecto al modelo que los inspira es «Cygnus», de Alberto Conejero, texto que supone una libre y original actualización de «El patito feo», de Hans Cristian Andersen. Desde la inspiración en el relato tradicional –el protagonista ha sufrido en su infancia desprecios por su aspecto físico tal y como confiesa en la cita a que acude– arriba en la construcción dramática de un personaje que bebe de la realidad, pues tras el héroe de esta «epopeya de camillas y suturas» (2017: 71) se halla Rodrigo Alvéz, el hombre con más operaciones del mundo. Rodrigo deviene así en particular cisne posmoderno siervo del culto al cuerpo, cuya cosmogonía se cifra en las operaciones que reconstruyeron su cuerpo. En «Noventa minutos» –los que dura un partido de fútbol– de Raquel Pulido asistimos a un monólogo dramático, lejanamente inspirado en «El príncipe rana» de los hermanos Grimm. Una princesa atípica, mujer de hoy, jugadora de fútbol, queda desengañada por aquel que, a ojos de todos parece príncipe, pero termina resultando rana. Ozkar Galán transforma el mensaje que late tras el tradicional relato de «Pedro y el lobo» en una crítica a la manipulación política a la que es sometida a menudo el pueblo bajo el leit motiv, «no existe la verdad hasta que se ha gritado». En «Mi cuento de la lechera», de Carolina África Martín, asistimos a una libre recreación de la fábula tradicional atribuida a Esopo en la que conocemos diferentes episodios de la vida de la protagonista en los que la astucia y el engaño le valen para salir de las vicisitudes que encuentra. Es en este caso la leche –la que derramó de niña y la que ahora tiene que dar de mamar a su hija– el *leit motiv* que aporta unidad al monólogo. Nos recuerda, pese a la gran distancia que los separa, al genial guiño al cuento tradicional que construye Buero Vallejo con la caída del cántaro de leche del final del primer acto de *Historia de una escalera* que tan significativo valor cobrará en el conjunto de la pieza gracias a la significación que se anticipa gracias a la decodificación intertextual del guiño.

«No, no fue como dijeron», de Carmen Resino, figura clave en el horizonte de la escritura femenina, se inscribe en una tipología que será recurrente a lo largo de la antología, pues construye el relato sobre la revelación de la auténtica versión, silenciada por la tradición, de la historia de *Cenicienta o el zapatito de cristal*, de Perrault. En este caso, opera una traslación de la focalización hacia la voz de Drizzella, una de las hermanastras, quien desmonta la historia oficial y nos muestra una nueva mirada al relato tradicional desde una visión comprometida con el lugar de la mujer en la historia. Mantiene, no obstante, esta pieza, tal y como apunta Virtudes Serrano, el enfoque a un público infantil que se halla en la tradición del relato pero que desaparece en el resto de monólogos. Con «K Rocks!», de Rosario Curiel, se inscribe en la misma tipología en tanto nos descubre a una caperucita punk que increpa agresivamente al público que la juzga en su voluntad de revelar su personal versión de los hechos. «El Lobo es ahora un burdel» y caperucita «su puta principal» (2017: 79), el cuento tradicional se convierte en la historia de una adolescente que mantiene una enfermiza dependencia con su lobo particular, sus palabras traslucen ira y dolor a partes iguales.

Arribamos a la tradición oriental desde el monólogo de Javier Maqua quien nos acerca a los avatares de un inmigrante árabe sin papeles que se dedica al top manta en «Despertar» de inspirado en un relato de la tradición oral derviche. De la mano de «El amor de Aziza», José Ramón Fernández, asistimos a una bella recreación del cuento de «Historia de Aziz y Aziza y del hermoso príncipe Diadema», de *Las mil y una noches*. Conocemos la bella y abnegada historia de amor de Aziza desde su emocionada voz que recrea con enorme belleza el mundo oriental en que se ubica la historia. Regiones más oscuras visitamos desde la recreación de «La colonia penitenciaria» de Franz Kafka que José y Javier Bizarro titulan «Usted viene a oler carne quemada», monólogo secuenciado en siete momentos marcados por las palabras que el protagonista va dibujando en su cuerpo en eco de aquellas que la máquina kafkiana del relato graba en los cuerpos que extermina. En «Vejez y amor», de Iván Cerdán Bermúdez, asistimos a la emocionante y terrible despedida de un hombre mayor a su joven amante —«Haz una cosa. Sé mía y luego déjame traspasar tu corazón y beber toda tu sangre»— en la que resuena muy de cerca la confesión de Chateaubriand publicada bajo el título de «*Amor y vejez*».

La tradición cuentística italiana aparece desde las recreaciones de Diana M. de Paco y Fernando Olaya. «La camisa de Griselda. Con permiso de Boccaccio» de Diana M. de Paco, inspirado en la Novella X de la Giornata X del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, supone un nuevo caso, particularmente feliz, de revelación de la versión no contada de los acontecimientos. No hallamos frente a una Griselda que, para sobrevivir, trabaja como actriz y que, cuando llega a sus manos una versión

dramática de su biografía, se niega a representarla porque no se ajusta a la verdad de lo acontecido. Denuncia así Diana M. de Paco una tradición construida a través de los siglos por hombres, la voz de Griselda es pues «la única que puede narrar la otra versión, las cosas como fueron o, al menos, pudieron ser» (2017: 182). Con grandes dosis de ingenio, humor e ironía, la historia, tradicionalmente «referente de pacientes mujeres víctimas de esposos desalmados», se convierte en grito valiente de una mujer que con astucia invierte el signo de los acontecimientos. Fernando Olaya recrea en «La salida del sol», el cuento de Pirandello de mismo título desde una mirada irónica que sitúa a un político corrupto ante los últimos momentos de su existencia.

La tradición del cuento ruso ofrece fértiles monólogos. «La mujer que amaba demasiado», de Beatriz Bergamín, supone una hermosa actualización del cuento «Una buena mujer», de Antón Chéjov. En este caso no opera una transformación de la focalización puesto que es este el aspecto de mayor interés del relato en tanto es desde las modulaciones constantes de la opinión de Olenka desde dónde comprendemos su necesidad de amar para ser. El acento y el acierto procede en la adaptación teatral del cambio de voz narrativa, ahora es ella misma la que, en tono de confesión y tras recurrentes brindis con chupitos de vodka, nos cuenta su inclinación al amor. La potencia y el lirismo con que Bergamín construye el personaje junto a la atemporalidad del personaje de Chéjov se conjugan con belleza en el nuevo texto. Un cambio de voz narrativa –y por tanto, de perspectiva– es el procedimiento que vehicula la transformación del relato de Chejov, «Una bromita», en «La tristeza de Nadia», de Denise Despeyroux. Es este personaje, Nadia, quien, consciente de su estatus de personaje de ficción, denuncia que «solo se le ha permitido hablar a él» y por tanto solo conocemos «su pobre y obtusa versión de los hechos» (2017: 83). «Lo vulnerable», inspirado en «Una corista» de Chéjov, opera del mismo modo, es la voz de la esposa y no la de la amante la que revela el plan al que obedece el chantaje y el abuso al que es sometida. «Dentro del cocodrilo», de Enrique Galud Jardiel, nos permite conocer la historia y la visión de los acontecimientos del cuento de Dostoyevski desde la mirada de Ivan Mantyeovich, quien tiene que hacer del estómago del cocodrilo su insólito lugar de vida ya que ciertos problemas burocráticos impiden su salida al mundo exterior. En «El capote» de César López Llera, es el objeto, el mismo capote de Gógol, el que se hace portador de la voz del monólogo en el que este se ufana de su perdurabilidad frente a la transitoriedad de la vida humana. Resulta de enorme interés la reflexión acerca de las distancias y proximidades con los textos de los que parten. Gerard Genette en su clásico *Palimpsestos* ya apuntaba cómo imitación y transformación constituyen los procedimientos básicos de cualquier relación hipertextual (1989:15). En la modulación de cuánto imita y cuánto actualiza, de cuánto ilustra y cuánto transforma se halla la concepción creativa de estos textos teatrales.

«La portada de mi vida» de María Jesús Sánchez García –la del Vanity Fair en su edición americana– supone una curiosa traslación de *El retrato de Dorian Gray* de Wilde desde la figura de una modelo que pretende alcanzar las más elevadas cotas de la fama a cualquier precio, la degradación moral adquiere materialización escénica mediante el esmalte rojo que empaña sus fotos. En «Informe Titán», Eva Hibernia dialoga con «La casa de Eld» de Robert Louis Stevenson. La tradición española queda representada por En «Vaporete y yo» de Pablo Canosales resuena el íntimo y frustrado encuentro de «El dúo de la tos», de Leopoldo Alas, Nieves Rodríguez Rodríguez homenajea a la injustamente olvidada Rosario de Acuña con un monólogo que rescata la voz de la librepensadora bajo el título, «Un cielo cuajado de signos», y «Blanca 45» de Laura Rubio Galletero supone una actualización del inquietante relato de Carmen de Burgos, «La mujer fría». La brevedad de los textos dramáticos se hace densa. La palabra enunciada se puebla de las voces no dichas pero sí convocadas. O bien para recrearlas o bien para contradecirlas, para hacerlas decir, en definitiva, de un modo distinto. Estas veintidós calas testimonian la buena salud de la dramaturgia contemporánea española así como la fértil imbricación de tradición y originalidad en la creación literaria de nuestros días.