

EL MONÓLOGO DRAMÁTICO EN EL DISCURSO POÉTICO

Dramatic monologue in poetic discourse

*Dorde Cuwardic García**

RESUMEN

Entre las distintas modalidades de distanciamiento de la voz enunciativa poética respecto de la voz autoral se encuentra el correlato objetivo, concepto propuesto a inicios del siglo XX por T.S. Elliot. Se trata de materializar, concretar o expresar las emociones del poeta a través de la descripción de un objeto, del relato de una situación o del discurso de un personaje. Entre las modalidades de correlato objetivo se encuentra el monólogo dramático, que a nivel enunciativo supone el más alto grado de ficcionalización entre los géneros poéticos. Se define por sus atributos formales y por su efecto. Entre los primeros, se utiliza un hablante cuya identidad nominal expresa o inferida es distinta a la del autor, un interlocutor que escucha a la voz enunciativa y una situación más o menos perfilada o dramatizada por esta última. El efecto del monólogo dramático supone incentivar, por su parte, la alternancia entre la identificación y el juicio crítico en el lector frente al discurso moralmente problemático del hablante.

Palabras clave: correlato objetivo, monólogo dramático, poesía, voz enunciativa, ficcionalización en la poesía.

ABSTRACT

Among the different modalities of distancing from the enunciative poetic voice regarding the authorial voice, there is the concept of objective correlate, proposed by T.S. Elliot at the beginning of the XXth century. It deals with the materialization, concretion or expression of the poet's emotions by describing an object, or narrating a situation. Among objective correlate modalities, dramatic monologue is the one with the highest degree of fictionality at the enunciative level among poetic genres. It is defined by its formal attributes, and its effect. Among them, a speaker whose expressed or inferred nominal identity is different from the author is used, an interlocutor who listens to the enunciative voice, along with a situation more or less shaped by the former. The dramatic monologue effect is, thus, to encourage the alternation between the identification and critical judgment of the reader facing the morally problematic discourse of the speaker.

Key Words: Objective correlate, dramatic monologue, poetry, enunciative voice, fictionality in poetry.

* Universidad de Costa Rica. Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica.
Correo electrónico: dcuardic@yahoo.es
Recepción: 2/02/15 Aceptación: 14/04/15.

1. Introducción

El monólogo dramático –donde un hablante ficcional manifiesta su individualidad a un interlocutor en un contexto o situación– es un género poético de reciente creación (apenas cumplirá un par de siglos de existencia) y uno de los menos conocidos e investigados en el ambiente académico hispanohablante¹. Aunque no utilizaron esta designación genérica, se le reconocen dos ‘creadores’, los poetas ingleses Robert Browning y Alfred Tennyson, que por distintas vías llegaron, en la década de 1840, a la publicación de los primeros monólogos dramáticos. Aunque varios críticos consideran que el primero, cronológicamente hablando, es “Porphyria’s Lover” (“El amante de Porfiria”), de Browning, publicado en 1836 en *Monthly Repository*, Tennyson le había precedido, desde 1827, con la publicación de algunas muestras, entre ellas “Anthony to Cleopatra” (Thanoon, 1991: 20). Por lo demás, el mismo concepto, ‘monólogo dramático’, no quedó canonizado en la crítica literaria sino hasta finales del siglo XIX. Tennyson lo utilizó en 1881 para subtítular el poema “Despair” (“Desesperación”) (Thanoon, 1991: 21) y fue empleado por primera vez en la crítica literaria por Stopford Brooke en un estudio sobre Tennyson (Dwight Culler, 1975: 366). En cualquier caso, la época victoriana es el periodo de surgimiento y expansión del monólogo dramático en la poesía en lengua inglesa. Ya en el siglo XX, dos épocas han favorecido su ejercicio en el ámbito anglosajón, el Modernismo y, desde los años sesenta, la Postmodernidad (Byron, 2003: 112-145). A partir de Luis Cernuda y de Jorge Luis Borges se practica en España y América Latina, respectivamente.

En el contexto literario occidental ha de verse, desde mediados del siglo XIX, una creciente problematización del concepto de autor y de la autoría, y la concomitante diseminación de su identidad nominal a partir de pseudónimos, heterónimos y apócrifos (Swiderski, 2006: 9-10). Además, en el discurso poético, frente al yo lírico confesional, que pregonaba una equiparación

con el yo autoral, se han difundido distintos tipos de máscaras enunciativas. Romano (1994: 122), por ejemplo, menciona la intertextualidad (la incorporación de voces ajenas), los correlatos objetivos, entre ellos el monólogo dramático (que vamos a explicar en el presente artículo), la narratividad (el poema se ofrece como relato) y la construcción de diversas modalidades de *alter ego* (alegorías, por ejemplo).

El presente artículo tiene por propósito caracterizar el género del monólogo dramático, uno de los procedimientos del correlato objetivo en poesía y, por lo tanto, de las máscaras enunciativas empleadas por los poetas. La crítica literaria ha sostenido dos interpretaciones sobre el origen histórico del monólogo dramático (Byron, 2003: 30-32). La primera propuesta, que deshistoriza este género, se interesa en identificar como monólogo dramático todo aquel poema en primera persona donde se indique que el hablante no ‘es’ el poeta, criterio formal que el investigador rastreará en la tradición literaria. De esta manera, por ejemplo, Olivera-Williams (1996: 182) considera que sus orígenes se pueden remontar a las *Heroidas*, de Ovidio (siglo I d. C). En esta misma línea se pueden citar el “Lamento del amante” (*A lover’s complaint*) (1609), de Shakespeare, o el posterior “Eloísa a Abelardo” (1717), de Alexander Pope, ejemplos proporcionados por Byron (2003: 30). A veces se simula que el poema procede de un fragmento poético de un conocido escritor. Ocurre en el poema “Papyrus”, de Ezra Pound, que asume una estructura próxima al *haiku*, en el que Safo se dirige a su discípula Gongula; por su condición de cita imaginaria, simula un poema de la poeta griega conservado en estado fragmentario (Barrios Castro, 2009: 233-244). El autor o la autora del poema (Pound, en el ejemplo anterior), no está produciendo un discurso mendaz, ya que no tiene la intención de engañar a la lectora o al lector sobre la autoría última del texto: estas simulaciones aparecen publicadas en libros que, en la portada, incorporan la identidad nominal del autor empírico. Otro ejemplo es “Fragmento apócrifo de Pausanias”, de *Las formas del fuego* (1988), de José Antonio Ramos Sucre. Esta propuesta, de signo formalista, que define

exclusivamente el monólogo dramático por la utilización de una voz en primera persona distinta al autor en su identidad nominal, fue defendida, sobre todo, en los años setenta y ochenta, como precisa Byron (2003: 30). Esta deshistorización de la definición y origen del género del monólogo dramático se encuentra en consonancia con el auge del estructuralismo en las mencionadas décadas, paradigma crítico interesado, sobre todo, en estudiar los procedimientos formales empleados en el texto literario. La segunda perspectiva, que asume una visión histórica del origen del monólogo dramático, identifica la aparición de este último en la época victoriana. Es la línea interpretativa predominante desde los años ochenta e investiga los motivos culturales, sociales y políticos que incentivaron el surgimiento de este género en esta época de la historia inglesa y su desarrollo y vigencia hasta la actualidad.

A explicar esta última línea interpretativa se dedica Thanoon (1991: 23-35), quien detalla las cuatro hipótesis que han sido planteadas, por distintos investigadores, sobre el origen del monólogo dramático en la Inglaterra victoriana, a partir de procesos evolutivos que hubieran tenido lugar en este último sistema literario hasta culminar con su aparición en el siglo XIX. En primer lugar, se ha desarrollado la hipótesis sobre su origen en la Inglaterra victoriana como resultado de la evolución del poema lírico de amor, donde un yo lírico se dirige a un sujeto amado, a otro tipo de poema donde esta interacción se procede entre personajes ficticiales; en segundo lugar, como resultado de la decadencia del drama británico posterior a Shakespeare, que hubiera favorecido el interés hacia los monólogos, frente a la acción teatral; en tercer lugar, como evolución del monodrama (género de hablante ficticio escenificado) y la prosopoyea (típico ejercicio retórico del sistema educativo), en auge en la Inglaterra de fines del XVIII e inicios del XIX; y, en cuarto lugar, como evolución del drama lírico y del poema lírico dramatizado en el periodo romántico².

Puede plantearse una quinta hipótesis, que fue la que difundieron, estratégicamente, los propios Browning y Tennyson, la interpretación

más común, según Langbaum (1996: 156), en el momento de publicar su libro clásico sobre el monólogo dramático, *La poesía de la experiencia*, en 1957. En este planteamiento se asume que la misma dinámica de la renovación literaria -la de rechazar corrientes estéticas inmediatamente precedentes, que sería necesario superar con el objetivo puesto en la evolución literaria- explicaría la necesidad de buscar modos enunciativos menos personales -es decir, más ficticiales- de creación poética, frente al excesivo confesionalismo que caracterizaría la poesía anterior, la lírica romántica de Byron, Shelley, Keats y los poetas lakistas (Coleridge, Wordsworth), cuyo yo lírico, a falta de otra identificación nominal, queda identificado pragmáticamente con el nombre del autor. Esta es una explicación fundamentada, al fin y al cabo, en el proceso de deautomatización formalista, como paradigma explicativo de la evolución literaria. Complementariamente, y a nivel sociológico, una cultura pudorosa como la victoriana exigiría una poesía objetiva que ‘enmascarase’ y dramatizase a partir de un personaje la exhibición de la intimidad del poeta, en una época en la que, al mismo tiempo, los avances en sociología y psicología permitían la ‘humanización’ de la literatura, según Thanoon (1991: 48 y 61). El psicologismo en literatura (la problematización de la intimidad y de los problemas éticos, con o sin empleo de máscaras enunciativas) corre paralelo al auge de las ciencias sociales en el siglo XIX.

2. El correlato objetivo y el monólogo dramático: definición y éxito crítico

En este artículo buscamos contribuir al fortalecimiento de la teoría de la ficcionalidad en los géneros poéticos mediante el estudio de las máscaras enunciativas (en particular, el correlato objetivo y, dentro de este último, el monólogo dramático), procedimientos alejados de la equiparación ingenua entre autor y enunciador, típica de la visión confesional de la enunciación

poética. Además, buscamos caracterizar un género poético –el monólogo dramático en poesía- poco conocido por estudiantes y docentes en los países hispanohablantes. Pretendemos que ambos grupos tengan un mayor acceso, en las aulas universitarias, a este género.

¿Qué procedimientos enunciativos y temáticos caracterizan prototípicamente al monólogo dramático, como modalidad de correlato objetivo, y a sus diversas variantes o modalidades? ¿Qué efecto persigue o busca en el lector? Al responder estas preguntas, alcanzaremos el objetivo que nos hemos propuesto, el de caracterizar el género del monólogo dramático y establecer sus semejanzas y diferencias frente a géneros poéticos relacionados.

El término *correlato objetivo* fue propuesto por T.S. Eliot en el ensayo de crítica “Hamlet y sus problemas” (1919). Establece la siguiente definición: “La única vía para expresar emoción de forma artística es mediante la identificación de un ‘correlato objetivo’; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que representen la fórmula para expresar una emoción particular” (Eliot, 1964: 100³). En otras palabras, los poemas que utilizan el correlato objetivo no expresan solo las emociones del yo lírico, sino que estas últimas quedan proyectadas en entidades de la realidad exterior. El ‘correlato objetivo’ se refiere a la materialización de la emoción del poeta en la situación ‘concreta’ elaborada en el poema. Eliot emplea este término en una reseña crítica dedicada a *El problema de ‘Hamlet’* (1919), libro de J.M. Robertson donde la obra de Shakespeare es evaluada como un ‘error estético’ [*an aesthetic miscarriage*]. Eliot (1964: 98) sigue la misma línea que Robertson al considerar que Hamlet es un fracaso artístico [*an artistic failure*] porque Shakespeare sería incapaz de concretar (objetivar) o escenificar adecuadamente los sentimientos que embargan a este personaje. Hamlet. En paráfrasis de L. Menand (2012: 963), para Eliot “el grado de ‘indignación’ de Hamlet excede su objeto (el matrimonio incestuoso de su madre), así como la historia del príncipe de Dinamarca es un

vehículo inadecuado para la emoción que movió a Shakespeare a escribir la obra (que no se puede demostrar⁴).

¿Qué relación existe entre el correlato objetivo y el monólogo dramático? Pérez Parejo (2007a: 157-8) establece las diferencias entre ambos, cuya relación es de inclusión. El correlato objetivo

consiste en el hallazgo de un objeto, una situación, un acontecimiento histórico o un personaje que se emplean como fórmulas para expresar la emoción particular del autor. Es un recurso para establecer analogías entre el interior del autor y una realidad cultural externa que el texto presenta, sea mediante un personaje, una situación, un objeto o una época. El término *monólogo dramático* se reserva para un tipo de correlato determinado: el de un personaje histórico, cultural o legendario en un momento crucial de su vida que habla en primera persona y sobre cuyo contexto histórico se proyecta el presente o la experiencia interior del autor; el correlato es, por lo tanto, el personaje, situación o entidad que se selecciona. (en cursiva en el original).

En otras palabras, el correlato objetivo es la ficción empleada por el poeta para materializar, concretar o conferir una causa o motivo concreto a sus emociones e ideas. Puede ser la descripción de un objeto o de una obra de arte (con lo que el correlato objetivo es un caso de *écfrasis*). Incluso un mismo objeto -que cobra voz- puede ocuparse de describirse y evaluarse a sí mismo o a la realidad exterior. Así, por ejemplo, las ruinas representan la voz enunciativa de “Aunque algunos autores no lo admitan” (1985), de Aníbal Núñez⁵. El correlato objetivo también puede ser una situación, tanto desde una enunciación impersonal como personal. Otra modalidad es el retrato humano (de un personaje histórico o ficcional) en tercera persona. Algunos autores han desarrollado el llamado correlato autoral, un caso de ficción autobiográfica: la voz enunciativa se designa a sí misma desde la identidad nominal del autor, con lo que, ante el lector, se produce el efecto de equiparación entre el enunciador textual y el autor real (Scarano, 1994: 78). Una última modalidad de correlato es el monólogo dramático (es decir, monólogo mostrado, citado directamente, desde el estilo directo) emitido

por un personaje ficcional o histórico. Como vemos, la construcción de un personaje hablante es sólo una de las modalidades por las que el autor se distancia, ante los lectores, de la idea del yo lírico confesional. La subjetividad del poeta encuentra su correlato objetivo en un personaje que expresa un discurso en ciertas coordenadas espaciotemporales históricas o ficticias, ante un público interlocutor presente o inferido.

3. El monólogo dramático cómo genero poético

El monólogo dramático cuenta con procedimientos enunciativos y temáticos que lo singularizan. Proponemos nuestra propia definición: es un poema en el que, en primera persona, un hablante emite un discurso frente a un interlocutor presente, ausente o imaginario, ante el que revela progresivamente su personalidad (revelación determinada por este interlocutor, ante el que ofrece una ‘fachada social’) y sus propósitos en ciertas circunstancias espaciales y temporales, más o menos aludidas. Además, esta dimensión enunciativa le permite al autor incentivar en el lector efectos pragmáticos: este yo ficcional o histórico desarrolla una serie de reflexiones –desde su personal punto de vista- sobre la coyuntura existencial crítica que vive y el lector oscila, al escuchar el discurso del hablante, entre la identificación y el distanciamiento crítico o juicio moral. Como puede verse, esta definición incorpora, sobre todo, criterios pragmáticos (enunciativos). Esta definición es una síntesis de los aportes de los teóricos de este género. Se sintetiza en esta definición el conjunto de aportes –presentados a continuación- de los teóricos que se han ocupado de este género.

La primera propuesta, de orientación formalista, en establecer los procedimientos definitorios del monólogo dramático procede de Ina Beth Session (1947), quien se atreve a ofrecer una definición operativa. Es monólogo dramático aquel poema que cuente con hablante, interlocutor, ocasión o circunstancia (aquello que motiva el encuentro entre ambos papeles),

la conducta que tiene lugar entre ambos en esa situación (expresada desde el discurso del hablante) y la temporalidad en presente⁶. Langbaum (1996: 151-152), más explícito en la importancia que otorga a los requisitos pragmáticos en la definición del monólogo dramático, considera que los criterios objetivos no pueden ser suficientes para conseguir su delimitación (el hablante, el oyente, la relación que establecen ambos y la circunstancia en la que interaccionan) y considera que el más importante debe ser la búsqueda de un efecto, en particular, la dialéctica entre la identificación y el juicio crítico del interlocutor (en el poema) o del lector (en el mundo real) frente al discurso del hablante. Thanon (1991:36-64) considera que las propuestas definitorias de Ina Beth Session y Langbaum se pueden complementar. Ofrece su propia propuesta, orientada a singularizar el monólogo dramático frente a otros géneros: debe contar con tres requisitos básicos (hablante, interlocutor e intercambio comunicativo entre ambos) y con otros procedimientos que potencien su carácter dramático, a saber, la elaboración de una situación, una caracterización singularizada del hablante y la paradoja -o disparidad paradójica- entre lo que dice y el significado ‘real’ de lo que dice, paradoja que provoca la alternancia, entre identificación y juicio, del lector en relación con este hablante. El monólogo dramático permite comunicar una discrepancia: entre otras posibilidades, los hablantes pueden callar sus opiniones o verbalizar una opinión distinta u opuesta de la que callan. Esta disparidad provoca la tensión entre la identificación y el juicio crítico del lector ante el discurso del hablante. Por su parte, Pérez Parejo (2007a: 157) destaca, a la hora de definir este género, la ficcionalización de la voz autoral desde la enunciación de un personaje. Es un género que permite objetivar la subjetividad del poeta. En sintonía con Pérez Parejo, Ángel Luis Luján Atienza (2005), en *Pragmática del discurso lírico*, considera que este el monólogo dramático representa el más alto grado de ficcionalización de la instancia enunciativa entre los géneros poéticos.

3.1. El hablante del monólogo dramático

La única voz a la que tiene acceso el lector procede de un enunciador que muestra su propio discurso en estilo directo. En el teatro occidental, y como ya formuló Aristóteles en el Capítulo VI de su *Poética*, un personaje queda definido en su carácter psicológico por la conducta y el discurso que protagoniza en una escena o situación. De la misma manera, el hablante del monólogo dramático en poesía queda perfilado psicológicamente por la situación que enfrenta, describe y evalúa en su discurso.

Uno de los procedimientos dramáticos básicos del monólogo dramático es, como explica Thanoon (1991: 38-39), la caracterización del hablante, en particular su interiorización psicológica: mostrar el modo de sentir y de pensar del personaje ‘desde adentro’, desde la autorrevelación de su propia psicología, táctica introspectiva que permite un grado elevado de singularización, al comentar, narrar o evaluar sobre sus propias experiencias o las protagonizadas por otros individuos. Si la literatura de la modernidad se caracteriza por el aumento progresivo de la subjetividad del personaje literario, el monólogo dramático será un digno ‘vástago’ de este proceso.

La distinción que se realiza en el monólogo dramático –como en todo discurso literario– entre autor y enunciador permite la práctica del *monólogo transgénero*. Es decir, un autor puede escribir un monólogo dramático con una mujer como protagonista, así como una autora puede redactar un monólogo con un hombre como voz enunciativa. No sólo ocurre en el monólogo dramático en poesía, posibilidad analizada por Ingersoll (1991: 545-552) y por Byron (2003: 74-80), sino también en el teatro (Gabriel García Márquez ha escrito, por ejemplo, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, de hablante femenino). Por lo demás, el monólogo dramático es un género poético con el que se encuentran a gusto las poetas que desafían las definiciones del patriarcado. Byron (2003: 46-47), que dedica parte importante de su libro a investigar la temática de la identidad en monólogos de escritoras victorianas, considera

que el amplio uso que estas últimas hicieron de este género –dada la tradicional asociación de la escritura femenina con lo confesional e íntimo–, representó una manera de insistir, ante la sociedad patriarcal, que la voz del poema no quedara identificada con la suya propia, que su escritura no consistía en un simple testimonio, sino en una expresión artística por derecho propio. Su común empleo en la escritura femenina anglosajona del XIX contrasta con su ausencia entre las escritoras del ámbito hispanohablante de la misma época.

De mucha importancia para clasificar enunciativamente los monólogos dramáticos es la distinción que establece Thanoon (1991: 65-88) entre monólogos estrictamente dramáticos, monólogos de finalidad lírica y monólogos narrativos. En la primera categoría, el estrictamente dramático, practicada por Browning (es decir, por uno de los representantes iniciales del género), el hablante es un personaje reconocible de la historia o de la cultura –cuando no quede identificado por su nombre, debe estar lo suficientemente caracterizado en el poema como para que sea reconocido o identificado por el lector–, autónomo y distanciado psicológicamente de la voz autoral (Thanoon, 1991: 68-74). El lector, durante la lectura del poema, debe identificar en esta voz a un personaje con identidad autosuficiente. Este es el propósito perseguido por el autor al modelar psicológicamente a un personaje que produzca un fuerte efecto de realidad en el lector. Como destaca Jorge Chen (2006: 103), en los poemas de sujeto hablante distinto al autor “estamos ante la ilusión de que una ‘persona’ nos habla y se nos da como sujeto”. No sólo se produce una separación entre la identidad nominal del autor y la del personaje del poema, y no sólo este último no se apropia de los datos autobiográficos del primero, sino que además se construye un contexto dramático claramente perfilado, una situación ficcional autosuficiente. En los monólogos dramáticos contemporáneos no solo pueden hablar conocidos personajes históricos. Pueden expresarse en estilo directo personajes históricos o ficcionales. En el caso de la poeta inglesa contemporánea Jo Shapcott

(1953), quien utiliza referentes de la cultura de masas en sus poemas. Byron (2003: 139) especifica que los hablantes de sus monólogos se sitúan en tres categorías: figuras icónicas de la cultura de masas -históricas (Marilyn Monroe) o imaginarias (Superman)-, figuras políticas (Nixon), y figuras de la marginalidad (incluso de la criminalidad, como el asesino o el violador). Según este crítico, el género del monólogo dramático, ya que permite hablar a sus mismos protagonistas, permite socavar las definiciones culturales –los estereotipos- que la sociedad tiene sobre ellos.

Los monólogos de intencionalidad lírica, según Thanoon (1991: 75-88), tienen un hablante escasamente singularizado y un interlocutor mínimamente individualizado (a veces es simplemente un pronombre de segunda persona de significado general). La dramatización o situación dramática, con un escenario o contexto menos detallado que en la primera modalidad, sólo es un pretexto para ofrecer el correlato objetivo del estado anímico del autor. La objetividad o distanciamiento entre autor y personaje de la modalidad estrictamente dramática queda atenuada, al introducirse algunos datos autobiográficos del primero. Esta modalidad es más propia de Tennyson y de poetas del modernismo anglosajón como Yeats, Pound y Eliot, según precisa Thanoon (1991: 76-80). El monólogo lírico tiene personajes que, al orientarse hacia la generalización, entienden más bien como alegorías de comportamientos y actitudes básicas del ser humano.

Por su parte, la fuerza expresiva de los monólogos narrativos no proviene de las autorrevelaciones de un hablante desde su estado anímico presente, sino de la presentación que este último hace de su experiencia personal pasada mediante una narración, es decir, mediante un relato de sus recuerdos.

3.2. El destinatario o interlocutor del monólogo dramático

Muchos monólogos dramáticos, sobre todo aquellos que se ajustan al modelo planteado por Robert Browning a mediados del siglo XIX,

incorporan un destinatario implícito. Si pasa a ser explícito, el lector estará ante un *diálogo dramático*, como sucede en los innumerables casos –típicos de la poesía medieval- de los debates entre el alma y la carne, o en manifestaciones más contemporáneas, como “Noche del Hombre y su Demonio”, de Luis Cernuda.

El monólogo dramático simula una conversación. El interlocutor es aquel personaje con el que el hablante conversa o al que se dirige. Como especifica Thanoon (2009: 42), no es un simple oyente, sino que dialoga con el hablante; además, se ofrecen sus palabras o sus ideas indirectamente a través del ‘yo’ enunciativo, quien puede reproducir algunas de sus palabras o insinuarlas mediante preguntas, comentarios u observaciones. Desde las palabras del yo enunciativo se mediatizan las intervenciones, reacciones y gestos del interlocutor. La voz ficcional del hablante anticipa u ofrece una réplica ante el discurso del interlocutor. Es lo que sucede con “Mi última duquesa”, de Robert Browning, o “Ulises”, de Alfred Tennyson.

Considero que la presentación indirecta de las palabras del interlocutor es similar a la ofrecida por aquellos monólogos escenificados en el teatro, en los que los personajes se dirigen a los espectadores en la sala y simulan responder ‘supuestas’ preguntas formuladas por algún miembro del público. También es semejante a aquellos monólogos de películas y series de televisión donde un personaje –en un inserto fuera de la acción narrativa- se dirige a un supuesto interlocutor situado al lado la cámara que le enfoca, y estructura su discurso en relación a los supuestos intereses y requerimientos de este último, como podemos observar en *Modern Family* (a veces, a través de una refutación o de una respuesta del hablante, el espectador puede inferir el discurso implícito de este ‘interlocutor invisible’). Como afirma Byron (2003: 138), las convenciones del monólogo dramático se han difundido en los medios de comunicación.

Recordemos que en los monólogos dramáticos se ofrece una interacción social, y que todo sujeto, en este tipo de situación, ofrece una ‘fachada social’, si tomamos prestado el término

del microsociólogo Erving Goffmann. O, como diría Bajtín, el discurso del hablante queda determinado por el discurso ajeno (en el caso del monólogo dramático, por el del interlocutor). Considero, sobre este último punto, que los especialistas del monólogo dramático no se han interesado hasta el momento por investigar este género poético como discurso polifónico, una veta interpretativa que debe quedar reforzada en el futuro. Si bien Bajtín considera que la poesía es mayoritariamente monológica, excepciones como el monólogo dramático nos demuestran que, en algunos de sus géneros, se encuentra una voz enunciativa dependiente de la palabra ajena. La palabra ajena (una ideología) puede quedar incorporada en un monólogo dramático, pero veamos más bien, a continuación, un ejemplo de dialogismo interno, a nivel de la interacción comunicativa establecida entre los personajes. En el procedimiento que Bajtín (2003: 287-288) llama 'dialogismo oculto' se aprecia la técnica polifónica mediante la que el monólogo dramático incorpora al interlocutor:

Imaginémonos un diálogo de dos en el que las réplicas del segundo interlocutor se omiten de tal manera que el sentido general no se altera. El segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina por completo el discurso del primer interlocutor. A pesar de que sólo habla una persona sentimos que se trata de una conversación, y una conversación muy enérgica, puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, señalando fuera de sí misma, más allá de sus confines, hacia la palabra ajena no pronunciada.

No dudamos que Bajtín, de emplear un ejemplo de dialogismo oculto, no hubiera dudado en mencionar, junto con otras posibilidades, el monólogo dramático.

El perfil del interlocutor puede recibir distintos grados de concreción, según precisa Thanoon (1991: 44-46). En los monólogos dramáticos 'más puros' - es decir, que cuentan con todos los criterios 'clásicos' -, la voz del interlocutor queda indirectamente expresada desde las marcas presentes en la voz del hablante. El tema, la perspectiva ideológica y la estructura

estilística del hablante quedan determinados por la presencia y las palabras previas proferidas por el interlocutor. El segundo tipo de interlocutor propuesto por Jawad Thanoon es típico de los monólogos de orientación lírica. De menor grado de concreción, el interlocutor está mínimamente individualizado (el hablante no indica sus atributos) y es poco decisivo en la evolución del monólogo. A veces, su presencia se circunscribe a un pronombre de segunda persona gramatical cuyo significado referencial se puede generalizar a cualquier sujeto fuera del poema. El tercer tipo de concreción del interlocutor, según Thanoon, se da en los monólogos narrativos. El hablante narra una experiencia pasada y el interlocutor es un simple sujeto sobreentendido que se omite del poema, es decir, de la narración del hablante. Su presencia implícita -que no determina la estructura y evolución del discurso del hablante-, en realidad, un medio que permite que se ofrezca una narración o relato de hechos ocurridos en el pasado. Thanoon identifica un cuarto tipo de concreción del interlocutor, aquel que no está presente físicamente presente frente al hablante (es imaginario, está muerto, se encuentra lejos), pero que este último - por lo general solitario, con necesidad de establecer comunicación con una persona ausente- asume como una presencia viva que, en consecuencia, contribuye a estructurar su discurso. Es el caso de los monólogos que adoptan un formato epistolar o que se dirigen a entidades imaginarias (muertos, entidades divinas).

3.3. **Carácter dramático del monólogo dramático**

¿Por qué el monólogo dramático es 'dramático'? Porque la voz ficcional emite su discurso en estilo directo en un contexto espaciotemporal, social y cultural más o menos perfilado. Frente a los tres requisitos necesarios (hablante, interlocutor e intercambio comunicativo entre ambos), Thanoon (1991: 55-57) sitúa la situación expuesta en el poema entre aquellos que, sin ser imprescindibles, potencian su condición dramática. La situación

social responde al dónde y al cuándo conversa el hablante con el interlocutor. Su empleo cumple con varios propósitos. Según Thanoon (1991: 55), permite caracterizar al personaje (lo aleja de ser una simple voz generalizable), y consolida el distanciamiento entre el poeta y su obra (al elaborarse un mundo posible o ficcional propio). Tanto la situación como el personaje pueden ser históricos o ficticios. De esta manera, surgen cuatro posibilidades de relación entre situación y personaje: una situación histórica puede ser protagonizada por un personaje histórico o, alternativamente, ficticio y, asimismo, una situación ficticia puede ser protagonizada por un personaje histórico o ficticio.

El nivel de concreción de la situación puede alcanzar diversos grados. Según Thanoon (1991: 56), el monólogo dramático propiamente dicho, al tener como propósito principal la objetivación del poeta en la voz de un personaje, sugiere una situación dramática bastante marcada (las acotaciones del hablante sugieren las coordenadas espaciales y temporales, su ropaje, sus movimientos), mientras que en los monólogos líricos (donde el personaje es una máscara del poeta) y en los narrativos (donde el hablante narra acontecimientos pasados, frente a la enunciación del presente), esta situación se encuentra mucho menos detallada.

Los monólogos dramáticos que recrean una situación histórica favorecen una lectura o interpretación alegórica, es decir, generalizable a la condición humana. El crítico literario asume un paralelismo o equiparación entre la perspectiva desde la que el personaje evalúa el mundo en el que vive, y la perspectiva con la que el poeta evalúa su propia época. En otros casos la intención radica en iluminar el pasado con nuevos ojos. Thanoon (1991: 56) se refiere al propósito de muchos monólogos dramáticos, ya “no sólo de iluminar el presente a través del pasado sino también de ver el pasado mediante una consciencia crítica, a fin de revelar en él valores nuevos”. En esta oportunidad, el monólogo no es asumido por el crítico como una alegoría del presente, sino como un género de tono historicista que permite reevaluar el pasado.

3.4. Entre la identificación y el juicio crítico del lector hacia la enunciación ficcional

La crítica considera que el enunciador del monólogo dramático emite su discurso en un momento o episodio clave o crítico de su vida (Thanoon, 1991: 57). Entre otras posibilidades, puede ser el momento de tomar una decisión, o el momento previo al deceso del propio hablante, cuando el personaje está moribundo... “Ulysses” (escrito en 1833; publicado en 1842), de Alfred Tennyson, nos ofrece a un Ulises envejecido que interpela a sus hombres para que se encaminen de nuevo a la aventura y abandonen la inacción que viven en Ítaca (se trastoca la realidad literaria, ya que Ulises, en la *Odisea*, regresa a su patria sin la compañía de su tripulación). Por su parte, “Mi última duquesa” (1842), de Robert Browning, un noble confiesa implícitamente, ante el enviado de la familia de su nueva prometida, el asesinato de su antigua esposa (ante el retrato de esta última). Estos momentos deben manifestarse desde un estilo que se corresponda con la situación crítica presentada. Se muestra al personaje cuando se encuentra más predispuesto a ofrecer un discurso espontáneo, sin trabas; este tipo de habla se expresa formalmente mediante la introducción del hablante en plena conversación, sin preludio o introducción (Thanoon, 1991: 57).

Además, los enunciadores de los monólogos dramáticos no se expresan desde ideologías o actitudes hegemónicas o comunes en la sociedad. Robert Langbaum (1996: 240) explica que el hablante típico ofrece una perspectiva extraordinaria. Su punto de vista marginal le confiere una personalidad diferenciada, singularizada, alejada de la opinión pública o común. Thanoon (1991: 51-52) precisa que, en la mayoría de los casos, representan sujetos cuyas perspectivas (éticas, estéticas o intelectuales) son censurables desde el punto de vista de los valores públicamente respaldados. Hobsbaum (1975: 237) los caracteriza de antisociales o débiles. Hablan sujetos a contracorriente de los valores de la sociedad en la que viven como personajes, o de la sociedad de la que participa el lector.

Es evidente que hablantes cuya conducta o discurso es socialmente censurable se ven en la necesidad de justificar o explicar su comportamiento y su visión de mundo ante un interlocutor. Thanoon (1991: 52), que reprocha a Langbaum el hecho de no vincular en ningún momento la perspectiva extraordinaria de los hablantes con el *por qué* de sus confesiones, explica la motivación que los lleva a hablar en la búsqueda de aprobación: “Su inseguridad profunda les impulsa a romperse súbitamente en un sincero pero inconsciente acto de autorrevelación delante de sus interlocutores, de los cuales esperan solidaridad y comprensión.” La necesidad de justificarse ante la sociedad incita a estos hablantes a buscar interlocutores que comprendan –sin necesariamente justificar– su visión de mundo, decisiones o comportamiento. Recuérdese, asimismo, que el hablante, al dirigirse a un interlocutor, ofrece una *fachada social*, para condicionarle a este último una respuesta afectiva hacia su visión de mundo, socialmente censurable. El enunciador, en el monólogo dramático, habla en una *situación social*. Es un sujeto social: no emite un soliloquio.

Una de las ventajas del monólogo dramático –junto con la poesía social– es que permite ampliar el espectro moral de voces que tradicionalmente se han empleado en la poesía, más allá del lirismo sentimental. Se amplían las voces de la poesía a una infinitud de papeles sociales y de actitudes vitales tradicionalmente excluidas de los géneros poéticos. Este es un rasgo de los monólogos dramáticos postmodernos. En la literatura española, José María Fonollosa, en el poemario *Ciudad del hombre: New York* (2000), incorpora, por ejemplo, voces anónimas que justifican el asesinato o la voz procedente de un violador (véase Pérez Parejo, 2007a: 174-178). En la literatura anglosajona contemporánea, este tipo de enunciación procedente de un hablante socialmente censurable, se puede ubicar en poetas como Ken Smith. Byron (2003: 138-9) destaca la suspensión moral que suele producirse en el receptor ante la lectura de este tipo de monólogos dramáticos: el hablante se convierte, ante el lector, en una figura inquietante; el poema

sugiere que el personaje tiene una humanidad, “emociones, deseos y sentimientos. La naturaleza autoconscientemente poética del lenguaje contribuye, además, a humanizar al asesino múltiple”. No debe sorprender, por lo tanto, que en una época relativista como la modernidad –y, sobre todo, la postmodernidad– haya tomado nuevo auge este género poético. Langbaum (1996: 54) destaca que el monólogo dramático y la novela “nos enseñan a revalorizar el juicio moral en una época empirista y relativista en la que no se puede presuponer valor alguno.”

¿Qué reacciones emotivas tienen lugar en el interlocutor – y por ende en el lector– ante el discurso del hablante? Más allá de sus requisitos formales, Robert Langbaum sitúa la especificidad del monólogo dramático como género poético en el efecto buscado en el lector. En este aspecto, Langbaum sigue la tradición de Poe –la de fundamentar los géneros literarios a partir del propósito perseguido por su práctica–, para quién el efecto del poema *lírico* (Poe, 2001[1846]) es el de incentivar la apreciación estética de la Belleza. La singularidad del monólogo radica en provocar una tensión entre la simpatía y el juicio moral en la relación que tiene el lector hacia el hablante. Langbaum (1996: 54), en su “Prefacio” a la Edición de 1971 de *La poesía de la experiencia*, declara que no emplea el término simpatía en el sentido de amor o aprobación, sino en el de identificación o empatía⁷. Este ponerse en el lugar del otro, que ya identificó Aristóteles en su *Poética* al referirse a la piedad que siente el público de una tragedia ante las desgracias del personaje, tiene lugar en el interlocutor y en el lector.

Después de un primer momento de empatía, se produce una segunda fase de juicio moral, ya sea en el interlocutor o en el lector. Al identificarnos con el hablante y preguntarnos seguidamente si haríamos lo mismo que él en circunstancias similares, terminamos por activar nuestro sentido crítico (Thanoon, 1991: 53). Se produce, por lo tanto, una tensión entre identificación y juicio crítico, que finalmente se resuelve en el distanciamiento. Desde el punto de vista del lector, Langbaum (1996: 54) señala que

El monólogo dramático es tanto más efectivo cuanto más reprehensible es su hablante; es entonces cuando más agudamente somos conscientes de la condena moral, que no llega nunca a abolirse, y que permanece provisionalmente separada de nuestra simpatía. Emprendemos esta excursión hacia la identificación simpática con el hablante con el objeto de refrescar y renovar nuestro juicio moral.

El discurso del hablante es paradójico. Thanoon (1991: 61-64) lo considera como uno de los rasgos definitorios de este género: la singularidad de la revelación del hablante radica en la disparidad –paradoja, contradicción–, entre el mensaje directo, lo que se dice, y el indirecto, lo implícito, cuyo significado puede ser recuperado por el interlocutor/lector. Esto sucede en aquellos contextos donde el hablante no puede declarar sus intenciones con libertad absoluta y sin restricciones morales (censura social), donde no quiere expresar sus propósitos, como consecuencia de su personalidad cínica e hipócrita o donde, como consecuencia de sus represiones, no tiene conciencia de sus deseos. Se puede hablar, en ocasiones, de ironía dramática: el autor y el lector tienen un acceso más profundo a la psicología del hablante que este último (Byron, 2003: 15). Si coincidieran mensaje directo e indirecto, se presentaría el discurso del hablante como garantía exclusiva de la verdad (lo que daría lugar a un soliloquio), o bien se revelaría como falso e ingenuo (lo que daría lugar a una sátira) (Thanoon, 1991: 62-63). Para todo crítico literario, el estudio de un monólogo dramático –junto con el estudio de la ironía en las obras literarias– se erige en un excelente ‘campo de pruebas’ para aplicar el análisis de presupuestos e implicaturas –generalmente utilizado en los análisis conversacionales– a los géneros literarios (campo de estudio de la pragmática literaria). En enunciados irónicos donde se ataca a una ‘víctima’, el espectador (oyente) sabe más que esta última. Lo mismo sucede con los interlocutores/lectores de los monólogos dramáticos. Estos últimos saben más que el hablante: infieren el sentido ‘oculto’ –reprimido, inconsciente o mendaz⁸ –de las

palabras del hablante. Sin considerar el caso de la enunciación mendaz, Thanoon (1991: 62) explica esta paradoja:

La incongruencia entre el mensaje directo del hablante (su versión particular de los hechos) y el mensaje indirecto (el significado real de los mismos) proviene de la incapacidad del hablante de comprender su propia experiencia, de entenderse a sí mismo objetivamente, puesto que no logra tomar conciencia de sus verdaderos motivos ni de la incidencia última de sus actos.

El alma humana está llena de contrastes paradójicos: es divina y al mismo tiempo demoníaca, sublime y al mismo tiempo llena de podredumbre. Y el monólogo dramático, que muestra a un sujeto en su hacerse, en su manifestarse como sujeto discursivo, es uno de los mecanismos más pertinentes que tiene la modernidad y la postmodernidad literaria para ofrecer una visión relativista –alejada de la defensa dogmática de idearios e ideologías– de la compleja subjetividad humana. Ningún hablante nos ofrecerá en un monólogo dramático una verdad dogmáticamente defendida, sino más bien una ‘opinión recibida’ socavada por los propios dilemas internos del hablante, sujeto ambivalente que ofrecerá a su interlocutor una contradicción entre lo dicho y lo no dicho (lo implícito). Los lectores alternamos identificación y juicio ante una psicología, la exhibida por el hablante del monólogo dramático, tan compleja como la nuestra.

Podemos ir más allá de la tradicional comprensión del monólogo del hablante como revelador de un supuesto carácter fijo y esencial, de una personalidad previa que el discurso sólo vendría a expresar especularmente. En la actualidad, se comienza a investigar el discurso del hablante como una *performance*, como un discurso persuasivo que enuncia el hablante con el propósito de transformar el contexto en el que actúa, de acuerdo con sus fines, en lugar de constituirse en la simple expresión de una psicología preexistente (Byron, 2003: 24-27). En otras palabras, entramos de lleno en una de las áreas emergentes de los estudios literarios: la performatividad del lenguaje.

4. Delimitación del monólogo dramático frente a géneros relacionados

Formalmente similares, la crítica se ha ocupado de distinguir el *monólogo dramático* en poesía del *soliloquio* (teatral) y del *monólogo interno* (narrativo). Thanoon (1991: 47) destaca que en estas dos últimas modalidades, el discurso se expresa a solas, desde la autorrevelación libre, no condicionada por ningún interlocutor, por lo que su propósito es lírico (expresión de la subjetividad), en lugar de dramático (subjetividad objetivada en una situación). En el soliloquio teatral, en el monólogo narrativo y en el poema lírico confesional no existe discrepancia entre el discurso proferido y el implícito, entre lo que el hablante dice y lo que quiere decir (Langbaum, 1996: 266), mientras que esta separación es clara en el monólogo dramático. Además, el soliloquio, el poema lírico y el monólogo interior sólo pretenden verbalizar sentimientos y emociones del hablante, mientras que el monólogo dramático en poesía pretende, además, situarlos social, histórica o culturalmente. El monólogo dramático es una unidad autosuficiente y, al no quedar vinculado a didascalias y escenas precedentes y posteriores (como sucede con el texto teatral), es el propio hablante quien va ofreciendo al lector, en su propio discurso, indicadores o datos referenciales del contexto situacional en el que vive, mediante marcas deícticas. Podemos decir que la función referencial cumplida por las didascalias en el texto dramático queda integrada, en el monólogo dramático en poesía, en la propia voz del hablante. La presencia de un interlocutor individualizado refuerza el carácter dramático del monólogo y su ausencia incrementaría el riesgo de confundirlo con otras formas, como el soliloquio (Thanoon 1991: 47).

En la cultura de masas existen diversos géneros de enunciación en primera persona, que también se caracterizan por la distinción entre locutor y hablante ficticio, entre locutor y enunciación ficticia. Byron (2003: 130-132) observa semejanzas entre el monólogo dramático y los personajes -ficticios o históricos- asumidos

por los comediantes en sus performances; asimismo, presta atención al hecho de que, en muchas de las letras de las canciones de la música popular, el enunciador es un personaje, como ocurre diversas canciones de Bruce Springsteen (la voz de un terrorista en 'John Walker's Blues', del álbum *Jerusalem*; la voz del asesino en serie Charles Starkweather, momentos antes de ser ejecutado, en *Nebraska*); por último, observa semejanzas entre el monólogo dramático y los monólogos de los adictos en los encuentros de Alcohólicos Anónimos (en lo que define, en acrónimo de *drunk* y *dialogue*, como *drunkalogue*).

5. Ensayo de una poética de los títulos de los monólogos dramáticos

Los títulos de los monólogos dramáticos designan algunos de los procedimientos que permiten singularizar a este género poético frente a otros. Por lo general, aunque la voz enunciativa del poema hable en primera persona, los títulos describen en tercera persona una acción en presente. En este paratexto, un enunciador ajeno a la ficción presenta, en tercera persona, desde un estilo objetivo, es decir, descriptivo, al enunciador ficcional que hablará seguidamente en los versos del poema. En muchos casos se describe en presente la situación dramática, como ocurre en "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde Waldstein" (*Sepulcro en Tarquinia*), de Antonio Colinas. Vemos, por el ejemplo precedente, que también es común que se mencione el espacio en el que tiene lugar la acción. Se sigue la regla: "A realiza X acción en Y lugar".

Otros títulos son, descriptivamente, más lacónicos. Simplemente se menciona la presencia del enunciador ficcional en un lugar específico, del tipo "X en Y": "Maquiavelo en San Casciano", de José Ángel Valente, y "Oscar Wilde en París", de Guillermo Carnero. Pocos monólogos utilizan un título en primera persona o el tema que el hablante incorpora en su discurso, como ocurre en "Mi última duquesa", de Robert Browning. Letrán (2005: 35) considera, y en ello estoy

de acuerdo, que los títulos de los monólogos dramáticos –que ocasionalmente, cuando son largos, recuerdan los paródicos títulos del Barroco- permiten separar claramente la figura del autor y del personaje. En otras palabras, estos títulos son programadores de lectura enunciados por una voz autoral simulada que presenta o introduce la enunciación ficcional que tendrá lugar seguidamente en el poema. Como ocurre también con la convención del manuscrito encontrado, muy presente en la historia del cuento y la novela, la orientación referencial o descriptiva de los títulos de los monólogos dramáticos cumple la función de suspender temporalmente –mientras dure la lectura- la incredulidad hacia los hechos relatados, factor definidor de la ficción.

6. Conclusiones

Desde el empleo de distintas máscaras enunciativas, la ficcionalización de la voz poética se ha utilizado en la poesía occidental desde la Antigüedad. Partir de este presupuesto no implica que el monólogo dramático se practique desde entonces. El hablante ficticio es condición necesaria, pero no suficiente, para que un poema sea un monólogo dramático. Deben darse otros requisitos formales y pragmáticos como el interlocutor, la situación u ocasión o la tensión entre identificación y juicio crítico hacia el hablante.

En el Post-Romanticismo inglés, y como reacción a una excesiva orientación confesional de la poesía del Romanticismo, se comenzó a sistematizar el monólogo dramático, primero desde la práctica poética y posteriormente desde la teoría literaria. Los intentos de definición a partir, exclusivamente, de criterios formales no han permitido distinguirlo claramente de géneros como el soliloquio teatral o el monólogo narrativo. La singularización de este género frente a otros solo ha sido alcanzada a partir del interés, por parte de la teoría literaria, del efecto o propósito que persigue: el monólogo busca favorecer en el lector un efecto ético, expresión

de una visión relativista de la existencia humana, a caballo entre la identificación inicial con el personaje y, seguidamente, a partir de la reflexión o juicio crítico hacia su comportamiento. Sólo así, mediante la combinación de criterios formales y pragmáticos, podemos alcanzar un consenso sobre su definición, límites genéricos y funciones. en términos de procedimientos formales enunciativos, retóricos y temáticos.

Diversos son los motivos que permiten reivindicar la relevancia y actualidad del monólogo dramático: en primer lugar, permite enriquecer el debate sobre la teoría de la ficcionalidad en el ámbito de la poesía, más allá de la tradicional reflexión en la prosa narrativa y, en segundo lugar, permite problematizar el concepto de autoría y enunciación (desde diversas tácticas de enmascaramiento, simulación o escamoteo), no sólo en los géneros literarios tradicionales, sino también en otras prácticas culturales, entre ellas, las pertenecientes a los medios de comunicación de masas. Por lo demás, el desarrollo del monólogo dramático en la poesía de América Latina es, especialmente, un inexplorado pero muy provisorio campo de investigación a corto y mediano plazo.

Notas

1. Aunque existen algunos artículos que desde la segunda mitad del siglo XIX han teorizado sobre el monólogo dramático, no fue sino hasta 1957 que aparece la primera monografía. Se trata de *La poesía de la experiencia*. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna, de Robert Langbaum, estudio aparecido originalmente en inglés en 1957 y traducido y publicado finalmente al español en 1996 por la Universidad de Granada. Realiza una caracterización de este género poético a partir del análisis, sobre todo, de sus representantes victorianos. En España, el monólogo dramático ha sido investigado por Akram Jawad Thanoon en su tesis doctoral, presentada en 1991, *El monólogo dramático en la poesía española de posguerra: Luís Cernuda y la segunda generación de posguerra*, de la que se han publicado dos artículos. Publicó parte de su tesis en dos artículos de la revista digital *Espéculo*. El primero de ellos se titula “Los requisitos formales del género del monólogo dramático” Thanoon (1999a) y el segundo “El Monólogo dramático y

Carlos Barral (1928-1989)” (1999b). Por otra parte, Ramón Pérez Parejo (2007a) se ha ocupado de este género en el capítulo “La ficción del yo: el monólogo dramático”, de su libro *Metapoética y ficción: Claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*. Pérez Parejo (2007b) tiene una versión ampliada de este capítulo en el artículo “El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo”, publicado en la revista *Espéculo*. En *Metapoética y ficción* se ocupa de establecer los procedimientos enunciativos y temáticos básicos del monólogo dramático, analiza algunos de los poemas más representativos de este género en la generación española de los novísimos y, hacia el final de su argumentación, establece una serie de principios-guía que podrían ayudar a un crítico literario a emprender un comentario de textos detenido, si decidiera acercarse a este género poético. Pérez Parejo (2014), asimismo, ha analizado los monólogos dramáticos de Luis Cernuda, el escritor que introdujo este género en la poesía española.

2. La primera hipótesis fue planteada por Claud Howard en 1910 en su artículo “The Dramatic Monologue: Its Origin and Development”. Este investigador sostiene que, cuando la poesía lírica se dirige a un interlocutor –la amada, por ejemplo– en una ocasión específica, ya tenemos el germen del monólogo dramático, un proceso que se produjo desde la Inglaterra isabelina (Howard, 1910: 45). Pero la presencia de un hablante, un interlocutor y una situación en un poema, como bien señala Thanoon (1991: 25), no lo acerca necesariamente al monólogo dramático. Como hipótesis alternativa, Hobsbaum (1975: 229) plantea que, desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, se operó en el teatro inglés un alejamiento de la acción y una importancia desmesurada hacia los monólogos –consecuencia directa de la canonización de Shakespeare y de los brillantes discursos de sus personajes–, lo que desembocó, finalmente, en su trasvase a la poesía. Thanoon (1991: 26-27) considera que su hipótesis corre el riesgo de equiparar soliloquio teatral y monólogo dramático en poesía. La hipótesis sobre su origen en el monodrama y en la prosopopeya, defendida por A. Dwight Culler (1975), adolece, según Thanoon (1991: 29), de las mismas limitaciones que la hipótesis anterior, al basarse únicamente en semejanzas formales (hablante, etc.). La cuarta hipótesis procede del clásico estudio de Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia* (1957). El monólogo tendría su precursor más cercano en el poema lírico dramático y el drama lírico, géneros, sobre todo el primero, que se caracterizan por contar con un enunciator que racionaliza una vivencia emotiva personal –por ejemplo, ante la observación

de un paisaje–, sin que sea evaluada mediante normas o prejuicios previos, como sí ocurría en la poesía neoclásica (Langbaum, 1993: 99-149).

3. La traducción es propia. A continuación se ofrece el original en inglés: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion” (en cursiva en el original).
4. L. Menard (2012: 963) realiza un análisis crítico del término correlato objetivo. Señala que, aunque Elliot no convence suficientemente al evaluar a Hamlet como un ejemplo de ‘fracaso artístico’, ha obtenido posteriormente un gran éxito en la crítica literaria (se ha empleado en más de 350 artículos publicados entre 1980 y 2011). Precisa, además, que la idea de que un poema permite evocar emociones mediante la representación de experiencias externas ya tuvo antecedentes decimonónicos en teorías de la enunciación lírica –Walter Pater, Washington Allston, Samuel T. Coleridge y Friedrich Schiller, entre otros–, como han destacado diversos críticos, antes de que Eliot acuñase este término. Así, por ejemplo, DeLaura (1965) considera que ya se encuentra prefigurado en el ensayo “Sandro Botticelli” (The Renaissance), del crítico de arte Walter Pater. Además, Menard ha llamado la atención sobre el carácter tautológico de la definición de este concepto. En todo caso, es un término que cuenta con una relevante utilidad crítica: permite destacar que las emociones de un poema no sólo se transmiten a partir de un yo-lírico confesional, sino que también pueden ser expresadas desde un yo ficcional, desde una situación o desde un objeto.
5. De la misma manera, algunos cuentos –e incluso novelas– tienen por voz enunciativa un objeto, como *Historia de un paraguas*, de Manuel Gutiérrez Nájera.
6. En su propuesta, estructurada a partir de la negatividad (lo que no es el monólogo dramático), Session (1947: 408) propone que la ausencia de uno o varios de estos procedimientos conllevaría la aparición de diversas modalidades de monólogo dramático: el Imperfecto (desatención parcial del interés en el hablante; ausencia o imprecisión en uno o más de los restantes procedimientos), el Formal (el que sólo cuenta con hablante, interlocutor y ocasión o situación) y el Aproximado (que cuenta con el hablante, pero que carece o una o más de los seis atributos restantes). Es evidente la rigidez e inflexibilidad hermenéutica de su propuesta, establecida a partir de categorías entendidas como compartimentos excluyentes. Como destaca Byron

(2003: 10), aunque la propuesta de Session sea ilustrativa, circunscribe y delimita de tal manera que muchos poemas reconocidos como monólogos dramáticos no se adecuan a los siete procedimientos que establece este teórico literario, aquellos que darían por resultado el monólogo perfecto), de ahí que procedió a ofrecer finalmente la clasificación mencionada, para que fueran incorporados monólogos que la crítica siempre ha entendido como tales (el imperfecto, el formal, al aproximado, etc.).

7. Diversas contribuciones de la filosofía moral analizan este sentimiento y otros afines. Adam Smith, en su Teoría de los sentimientos morales, en la Primera Parte, De la propiedad de la acción, Sección I, Del sentido de propiedad, Capítulo I, De la simpatía (1978: 32-5) analiza, el cercano sentimiento de la compasión, que tiene lugar mediante la identificación con el otro: “Por medio de la imaginación, nos ponemos en el lugar del otro (...) nos convertimos en una misma persona, de allí nos formamos una idea de sus sensaciones, u aun sentimos algo que, si bien en menor grado, no es del todo desemejante a ellas. (...) En todas las pasiones de que el alma es susceptible, las emociones del espectador corresponden siempre a lo que, haciendo suyo el caso, se imagina serían los afectos del que las sufre.”

7. Bibliografía

- Aristóteles. (2002). Poética (Prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire). Madrid: Istmo.
- Bajtín, Mijaíl. (2003). Problemas de la poética de Dostievski (Segunda edición). México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrios Castro, María José. (2009). “Un fragmento ficticio de Safo en Ezra Pound: ¿pseudocita o monólogo dramático?. CFC(G): *Estudios griegos e indoeuropeos*, (19), 233-244.
- Byron, Glennis. (2003). *Dramatic monologue*. London. Routledge.
- Chen, Jorge. (2006). “La máscara poética de Ariadna en Mía Gallegos, Gioconda Belli y Claribel Alegría”. *Revista de Lenguas Modernas*, (4): 101-112.
- Culler, A. Dwight. (1975). "Monodrama and the Dramatic Monologue". *PMLA*, 40, 197, 366-385.
- DeLaura, David J. (1965). “Pater and Eliot: The Origin of the Objective Correlative”. *MLQ* (26): 426-431.
- Eliot, T. S. (1964). “Hamlet and his problems”. En: *The sacred wood* (Essays on poetry and criticism). London: Methuen, 95-103.
- Hobsbaum, Philip. (1975). "The Rise of the Dramatic Monologue". *The Hudson Review* (2): 227-245.
- Howard, Claus. (1910). The Dramatic Monologue: its Origin and Development. *Studies in Philology*, (4): 31-88.
- Ingersoll, Earl G. (1991). “Considerations of Gender in the Dramatic Monologue”. *Modern Language Review*, 86(3): 545-552.
- Thanoon, Akram J. (1991). *El monólogo dramático en la poesía española de posguerra: Luís Cernuda y la segunda generación de posguerra*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada.
- Thanoon, Akram J. (2009a). “Los requisitos formales del género del monólogo dramático”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense, de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/mondraeb.html> (extraído el 14 de agosto del 2013).
- Thanoon, Akram J. (2009b). “El Monólogo dramático y Carlos Barral (1928-1989)”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/>

numero42/mondracb.html (extraído el 14 de agosto del 2013).

- Langbaum, Robert. (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Comares, Granada.
- Letrán, Javier. (2005). *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Madrid: Editorial Renacimiento.
- Luján Atienza, Angel Luis. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco libros.
- Menand, L. (2012). "Objective correlative". En: Roland Greene (editor in chief). *Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 963.
- Olivera-Williams, María Rosa. (1996). "El monólogo dramático en la poesía de José Emilio Pacheco". *Revista Iberoamericana*, LXII (174): 175-184.
- Pérez Parejo, Ramón. (2007a). *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid: Visor.
- Pérez Parejo, Ramón. (2007b). "El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo". *Espéculo*, 36.
- Pérez Parejo, Ramón. (2014). "El monólogo dramático en Luis Cernuda". En: Mario Martín Gijón y José Antonio Llera (eds.). *Luis Cernuda. Perspectivas europeas y del exilio*. Madrid: Ediciones Xorki, 321-333.
- Perquin, Charles. (2001). "Robert Browning's dramatic monologues: Masks, Voices and the Art of Confession" *CERCLES*, (2), 3-11.
- Poe, Edgar Allan. (2001[1841]). *La filosofía de la composición*. San Lorenzo de El Escorial: Langre.
- Scarano, Laura. (1994). "La voz 'social'. Figuraciones de una enunciación en crisis". En: Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 69-107.
- Sessions, Ina Beth. (1947). "The Dramatic Monologue". *PMLA*, (62): 503-516.
- Swiderski, Liliana. (2006). *Antonio Machado y Fernando Pessoa: el gesto ambiguo (Sobre apócrifos y heterónimos)*. Mar del Plata, Argentina: Editorial Universitaria Mar del Plata.

