



El monólogo dramático en la poesía española
del XX:
ficción y superación del sujeto lírico
confesional del Romanticismo *

Ramón Pérez Parejo**

I.E.S. "Zurbarán"
Badajoz (España)
parejo27@teleline.es

Resumen: En la segunda mitad del siglo XX se aprecia en la poesía española un empleo creciente del monólogo dramático. En síntesis, esta técnica consiste en la elección de un personaje (llamado *correlato objetivo*) tomado de la cultura o de la historia que asume y transmite en primera persona las emociones que el autor real desea expresar. Con ello, el texto consigue alejarse del impudor del patético y romántico, objetivar las emociones y, al mismo tiempo, crear sorprendentes connotaciones textuales. Robert Langbaum localizó los primeros casos de monólogo dramático en la lírica posromántica inglesa (Tennyson y Browning). En nuestro artículo rastreamos su empleo en la poesía española señalando los casos más destacados (Cernuda, Valente, Gil de Biedma) hasta llegar a la Generación del 70 o *Novísimos*, donde adquiere un empleo y desarrollo muy interesantes (Guillermo Carnero, Pere Gimferrer).
Palabras clave: monólogo dramático, ficción, sujeto lírico, poesía española.

Abstract: During the second half of the 20th century an increased use of dramatic monologue can be noticed in Spanish poetry. Briefly, this technique consists in the selection of a character (called *objective correlate*) taken from fiction or history that, in the first person, assumes and transmits those feelings the real author wants to express. By doing so, the text manages to move away from the pathetic shamelessness of the Romantic "I", making feelings more objective and, at the same time, creating surprising textual connotations. Robert Langbaum spotted the first examples of drama monologue in Postromantic English poetry (Tennyson and Browning). In this article the use of this technique by Spanish poets is traced pointing out the most outstanding examples from the 50s (Cernuda, Valente, Gil de Biedma) to the 70s with the "Novísimos" generation, when this device reached a really interesting development by poets such as Guillermo Carnero and Pere Gimferrer.
keywords: Dramatic monologue, fiction, Romantic "I", Spanish poetry.

Debemos partir de una cuestión previa: el sujeto lírico, la voz que habla en el poema, es una mera convención de género, un elemento característico que afecta al modo de enunciación/comunicación que se establece en la lírica. Se trata de una estrategia textual más dentro de un conjunto de marcas de género como el margen de silencio, la autorreflexividad, la presencia de férreas estructuras fonéticas, semánticas y sintácticas, etc. Existen diversos tipos de sujetos líricos al igual que existen diversos tipos de narradores que el autor puede utilizar considerando la naturaleza de la anécdota, el efecto que pretenda conseguir y otros criterios. Así, por ejemplo, se pueden utilizar, entre otros, sujetos líricos en 1ª persona del singular, en 1ª del plural, en 2ª con un tono acusador o buscando certezas propias, en 3ª persona o bien se puede recurrir a fórmulas impersonales de distinto signo. Dentro de los enunciados líricos en 1ª persona, el sujeto puede estar identificado ficcionalmente con la figura del autor mediante un *yo* que remita a él, o bien puede tener un *yo* implícito con menor grado de subjetivización o bien se puede acudir a un *correlato objetivo*, es decir, una instancia o entidad distinta del autor (situación, objeto o personaje) que

hable en 1ª persona. En el uso de ese correlato consiste, a grandes rasgos, el monólogo dramático.

En determinadas épocas, como en el Romanticismo, la convención del sujeto lírico se plantea de modo autobiográfico, identificando plenamente la voz lírica con el autor en clave realista y confesional. Este *yo* lírico no es nada nuevo; no hace sino llevar al extremo de la plena identificación lo que ya estaba más que trazado __como marca de género__ en la poesía desde sus más remotos orígenes y, en particular, desde la codificación del amor cortés y la poesía petrarquista. Ahora bien, aunque marca distintiva del género lírico, no cabe duda de que, para la exégesis contextual y pragmática, es más decisivo a partir del Renacimiento que en la poesía lírica primitiva por la sencilla razón de que, con el Renacimiento, aseguramos la presencia de un autor detrás de la voz con su nombre y apellidos y toda la carga de la función-autor aportando continuas marcas de génesis, cultura y propiedad [1], lo cual comporta que la identificación se efectúe más plenamente. A pesar de ello, como explica Guillermo Carnero [2], durante el Barroco la expresión de la intimidad, aun sin prescindir de ese *yo*, se vio fuertemente condicionada por el conceptismo y la tensión de un lenguaje llevado a los límites; es normal entonces __continúa Carnero__ que el barroquismo del siglo XVIII, cuyas posibilidades habían sido exploradas exhaustivamente, necesitara una alternativa, que se vio plasmada en un intimismo confesional e inmediato que exhibía el corazón desnudo y que resultaba entonces novedoso. Sin embargo, tras algunas décadas de uso, apareció totalmente lexicalizado y caduco. Fue entonces, a mediados del XIX, cuando aparecieron los primeros monólogos dramáticos, que reaccionaron contra un rígido concepto de la poesía como vehículo de emociones puramente personales. Que el Romanticismo enarbore la bandera del *yo*, se apropie académicamente de él y acabe identificándose con ese tipo de sujeto lírico se debe, entre otras cosas, a una de sus características: la exaltación impúdica de los sentimientos. Como quiera, esta forma de sujeto lírico se ha erigido, sin embargo, en una especie de paradigma no sólo del Romanticismo, sino por extensión de todo el género lírico, fenómeno de recepción que jamás ocurrió en el género narrativo.

La historia de la poesía desde el último tercio del siglo XIX, con sus sucesivas tendencias, ha constituido también la crónica de la progresiva superación de ese *yo* lírico pretendidamente autobiográfico a través de diversos procedimientos de variación, difuminación, ocultación o diseminación que han conducido a la autoficción del *yo*, proceso relacionado con una crisis paralela de identidad del sujeto. Se trata de un proceso con altibajos, con viajes de ida y vuelta, evoluciones e involuciones. No ha sido, como digo, un todo incesante y progresivo, sino que determinadas literaturas nacionales, generaciones y técnicas concretas han protagonizado los pasos más decisivos en la superación de ese __en palabras de Guillermo Carnero__ *intimismo primario* [3]. Entre las numerosas y variadas técnicas de alejamiento del *yo* lírico autobiográfico, nos vamos a centrar en una que, a nuestro juicio, ha protagonizado una de las aventuras más interesantes: el monólogo dramático.

En síntesis, esta técnica consiste en la elección de un personaje tomado de la historia o de la ficción que asume y transmite en primera persona sus emociones, que suelen coincidir con las del autor o con las que el autor de algún modo -biográfico, contextual, histórico, estético- se identifica. Así lo define J. Sabadell Nieto [4]: *El poeta da voz y crea un personaje para mostrar los hechos desde dentro, es decir, para producir un efecto de inmediatez y objetividad manteniéndose, a la vez, distante*. Hay que matizar una cuestión importante: el término *correlato objetivo* es más amplio que el de *monólogo dramático*. El de correlato objetivo lo acuñó T. S. Eliot [5], y consiste en el hallazgo o selección 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 tanto, el personaje, situación o entidad que se selecciona. Prieto de Paula [6] establece una distinción que puede resultar muy útil: dentro de las posibles correlaciones objetivas se centra en la del *personaje histórico analógico*. Tres son los modos en que el *personaje histórico analógico* puede desarrollarse en el poema: en el primero, el yo emisor es el del poeta, que habla de una tercera persona, la del personaje en cuestión, quien protagoniza lo que en el texto poético se va refiriendo; en el segundo, el emisor es un yo ficticio no coincidente con el poeta: habla el mismo personaje histórico por medio del monólogo dramático; en el tercer caso el yo emisor es el del poeta, que dirige a un interlocutor mudo un mensaje sobre ese mismo interlocutor. La diferencia entre los tres es de carácter gramatical: construcción del poema en tercera, primera o segunda persona respectivamente. Nosotros nos centraremos en el segundo tipo.

Además de la indudable huida de esa especie de púlpito del *yo*, con esta técnica se consigue objetivar la emoción __aunque sea mediante un disfraz o máscara__ y, al posarla sobre un personaje concreto, se logra al mismo tiempo dramatizar y desdramatizar la expresión de los sentimientos: dramatizar en cuanto que se trasladan los sentimientos a las tablas de la ficción, al escenario de un personaje; desdramatizar en el sentido de que, al no aparecer el yo patético (de *pathos*), se atenúa la identificación con el autor y con ello se rebaja la tensión, los escrúpulos y hasta el morbo para pasar a tener la posibilidad de generar asombrosas connotaciones. Sin embargo, con la utilización del monólogo dramático el viaje de la emoción es pendular, tal como se desprende de la definición de Sabadell Nieto. En efecto, como afirma Guillermo Carnero, hacer uso del monólogo dramático no supone la desaparición o anulación del yo poético, sino que, liberándose de él, permite expresarlo de un modo indirecto refractando la experiencia en la de un personaje de la historia de la cultura mediante un proceso de analogía [7]. La función de esas técnicas dramáticas es expresarse de un modo indirecto y añadir al significado literal del mensaje las reminiscencias connotativas que aporta la situación, la obra de arte o el personaje seleccionados. No es lo mismo encontrar un poema con un sujeto lírico *yo* de un poeta desconocido -o conocido__ que si el sujeto lírico es un personaje que reconocemos en el mundo de la cultura o de la historia (Robinson, Casanova, Roberto Alcázar, Oscar Wilde, Beethoven) ya que el lector conoce el tipo con quien se las juega y puede, además, establecer distintas analogías entre las identidades que participan en el proceso de lectura: el lector, el correlato, la figura del autor, el autor real. Esto es fundamental porque así se abre un espectro de posibilidades significativas simultáneas, cada una habitando en distintos niveles de la ficción. Lo verdaderamente decisivo a nivel estético, funcional y pragmático es que se establece una identificación entre la situación vital reconocible por el lector y el correlato seleccionado, de modo que el personaje __con toda su carga iconográfica, su voz y su contexto histórico cultural__, aporta al mensaje una plasticidad y unas connotaciones significativas sorprendentes. Desde luego, se trata de un procedimiento de raíz culturalista, ya que se selecciona a un personaje del mundo de la historia o de la cultura como sujeto lírico. Como todo culturalismo, exige del lector ciertas competencias que, una vez adquiridas, comportan una lectura mucho más rica y plurisignificativa. Clara Arranz Nicolás define con acierto el efecto producido: *Desde el fondo mismo de esos libros o fragmentos logran extraer una fosforescencia, una energía, una vitalidad mucho más concentrada que las de tantas pasiones o acontecimientos actuales* [8]. El conocimiento del correlato suma información, añade connotaciones, sirve también para contextualizar, pero el poema no puede basar su valor estético sólo en ello sino que debe funcionar por sí mismo independientemente de la localización del dato, el intertexto, la circunstancia o el correlato cultural

seleccionados como puntos de partida [9]. Es secundario, en principio, que existan analogías entre autor y correlato, pues esto pertenece a una esfera extratextual. Bien es cierto que suelen producirse y que, casi siempre, el tipo de correlato seleccionado por estos autores es un personaje fácilmente identificable con ellos, sea por analogía vital, artística, cultural o por la época cultural con la que se asocia, que el autor suele conocer bien por su formación académica. Pero éste no es el único tipo de correlato posible. A Browning, que fue el primero en utilizar la técnica, le interesaba explorar la psicología de los seres humanos y mediante esta técnica logró internarse ficticiamente en experiencias subjetivas ajenas que le permitían expresar sentimientos que, a todas luces, no coincidían con los suyos. En este sentido, la técnica del monólogo dramático se sitúa en el mismo origen de la ficción. De cualquier modo, aun en los casos más extremos, siempre pueden intuirse analogías en el mismo acto de elección del correlato, ya sea algún tipo de fascinación por el personaje, afinidad con la época, gusto por el lenguaje empleado, homenaje al género artístico en que se inscriba, etc. No conocemos ningún caso en que teóricamente no puedan establecerse evitando así que *la designación de esa máscara cultural sea arbitraria, decorativa o retórica* [10]. Incluso Browning, en sus monólogos más extremos, situó la *acción lírica* en épocas y geografías admiradas por él. Queremos decir con esto que los primeros monólogos dramáticos aparecieron a mediados del siglo XIX en Inglaterra pero a medida que ha pasado el tiempo y que la técnica ha sido utilizada por otros autores (Pound, Eliot, Cernuda, etc.) se ha desarrollado y ha abierto nuevas posibilidades de expresión dialógica e indirecta del yo a través de otros tipos de voces ficticiales, que, al fin y al cabo, no hacen sino enriquecer la expresión y la expresividad ofreciéndose como alternativas de uso.

En la poesía española __junto a algunos antecedentes, que comentaremos__ el inicio de un uso consciente y continuado de monólogos dramáticos corre a cargo del grupo de la Poesía del Conocimiento dentro de la Generación de los 50 (Gil de Biedma, Francisco Brines, José Ángel Valente, etc.) y, sobre todo, de los *novísimos*. Los primeros recurrieron a esta técnica en contadas ocasiones. Los novísimos, en cambio, la utilizan profusamente, tanto que forma parte esencial de su poética. Éstos huyeron deliberadamente de la convención intimista de carácter confesional y de la plasmación explícita del yo autobiográfico cuyo uso, desde su perspectiva, veían saturado y estéticamente pobre. No es casualidad que la técnica del monólogo dramático surgiese en esta época -desde mediados de los sesenta hasta finales de los setenta__ ya que su uso forma parte del conjunto de novedades que surgieron como reacción a otro tipo de poesía confesional: la poesía social. Otros argumentos se han añadido para justificar la aparición y el desarrollo del empleo de esta técnica durante los años citados. Así, su aparición vendría asociada al culturalismo de los novísimos, en el sentido de que se recurre a un personaje de la cultura para expresar indirectamente las emociones. En efecto, el modelo de mundo de una persona culta está necesariamente mediatizado por su biblioteca (entendida ésta como el bagaje de lecturas y conocimientos culturales). Como afirma Guillermo Carnero, toda persona culta posee dos ámbitos referenciales: el de su propia vida y el ámbito que le proporciona su formación, poblada de obras de arte, lecturas, material cinematográfico, conocimientos históricos, y estos dos ámbitos referenciales están naturalmente entrelazados [11]. Pero, además, esa expresión indirecta está emparentada con el culturalismo de una forma más profunda, ya que se utiliza también como medio ante la dificultad de transmitir directamente las emociones del yo tras la hipertrofia del yo romántico y la fragmentación del yo monolítico desde Mallarmé y la Viena de *fin-de-siècle* hasta llegar a la “Muerte del autor” de Roland Barthes a finales de los sesenta, por nombrar algunos hitos. Una razón más, en este caso histórico-literaria, apuntada por el propio Guillermo Carnero [12], es el conocimiento que tuvo Luis Cernuda de los primeros ejemplos de monólogos dramáticos en la poesía posromántica inglesa, que hicieron que, guiado de sus modelos, el poeta del 27 escribiera ya magistrales monólogos dramáticos como “Luis de Baviera escucha Lohengrin” y “Ninfa y pastor, por Tiziano”. Junto a estas

razones, creo que fue clave el hecho de que Gil de Biedma conociese, gracias a su labor como traductor, tanto el concepto de *correlato objetivo* formulado por T. S. Eliot como las obras de algunos de los autores en lengua inglesa que iniciaron esta técnica dentro de la poesía posromántica.

Ahora bien, para conocer el origen del monólogo dramático y todos sus extremos, el estudio fundamental es *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* (1957) de Robert Langbaum, traducido al castellano por Julián Jiménez en 1996 gracias a la edición de Comares, en Granada [13]. Aunque a lo largo de todo el libro se emplee el término y se puntalicen aspectos, la aportación central se halla en el capítulo "El monólogo dramático: simpatía frente a juicio". Lejos de envejecer, las reflexiones de este estudio siguen proporcionando una reveladora visión no sólo de esta técnica en concreto sino, en general, de toda la literatura que surge a partir del Romanticismo. Pese a ser muy citado y comentado, lo cierto es que, como afirma Álvaro Salvador en la introducción al estudio, la lectura de este libro ha sido escasa y muchas veces errada, produciéndose ciertas cegueras críticas. Lo demuestra, por ejemplo, el hecho de la apropiación indebida de este estudio por parte de la llamada *Poesía de la experiencia* española de las décadas de los 80 y 90, cuestión que comentaremos después.

Siguiendo a Langbaum, la técnica surge en torno a 1842, en el posromanticismo victoriano, de la mano de dos poetas: Alfred Tennyson y Robert Browning. Nace en esta época coincidiendo con una crisis de la identidad del *yo* que se opera a finales del Romanticismo. No deja de sorprender que el primer germen de la muerte del *yo* lírico esté arraigado en el máximo apogeo de su uso, en el Romanticismo, como si a la par del veneno naciera el antídoto, pero en la Historia del Arte abundan estas coincidencias. Se trata, al menos en su origen, de una técnica surgida como reacción al estilo confesional romántico, una cuestión de mero pudor frente al *yo* desnudo del Romanticismo, el cual exhibía la experiencia como tal, sin tener en cuenta que toda experiencia se modifica en la reflexión posterior a través del lenguaje. Langbaum explica que tanto Browning como Tennyson aplican la técnica del monólogo dramático después de sendos fracasos literarios. Sus obras inmediatamente anteriores *pecan* de una excesiva revelación personal, es decir, son transparentemente autobiográficas. Las críticas, feroces, señalaron __y ridiculizaron__ la autocomplacencia narcisista de los autores. Tal censura les condujo a diversas tentativas de impersonalización que cristalizaron en monólogos dramáticos de sorprendente perfección (*My Last Duchess* de Browning, *St. Simeon Stylites* de Tennyson).

Para distinguirlo de otros tipos de dramatización lírica, Langbaum subraya que el monólogo dramático depende directamente de la tensión entre juicio y simpatía. Se trata de capturar a un personaje singular en el momento que más interesa, normalmente un instante de canto, de autoanálisis, de misticismo o revelación súbita. Admiramos al hablante por el poder de su intelecto, por su pasión estética o su emoción ante la vida o la muerte. El lector de narrativa está más habituado a realizar este pacto, por ejemplo, con el narrador en primera persona de "El gato negro" de Poe, con el que desde luego hay un doble movimiento de simpatía (al presenciar su forma de pensar) y juicio moral (un distanciamiento ético), pero no es tan habitual en poesía. Los primeros monólogos dramáticos en la lírica escogieron personajes con posiciones morales extraordinarias. Así, el lector logra involucrarse en la región prohibida de ciertas emociones. Simpatiza (en el sentido clásico del término: *sentir con*) con la reflexión del personaje en la medida en que percibe y admira la conexión intelectual de sus emociones, al tiempo que suspende su juicio moral ante lo que se relata o se reflexiona ya que, en determinadas ocasiones, el sujeto lírico presenta una personalidad deliberadamente alejada tanto del autor como, obviamente, de muchos lectores. Lograr esa tensión entre juicio y simpatía es la clave de algunos de los primeros monólogos dramáticos. Comprendemos al hablante simpatizando con él

aunque lo presentado constituya algo muy ajeno a nosotros desde el punto de vista moral. La actitud psicológica del lector resulta fundamental ya que interviene nuestra voluntad de aceptar la visión de los hechos con el único fin de comprenderlo y degustarlo intelectual y estéticamente (si no es lo mismo). El monólogo dramático se torna más revelador cuanto más extraña o ajena resulte la visión proporcionada por el sujeto lírico porque, aunque no se comparta, se admiten como posible. Esta técnica es el vehículo ideal para disfrutar del más amplio espectro de experiencias posibles, morales, emocionales o históricas.

Tanto Pound como T. S. Eliot ampliaron en sus obras el monólogo dramático parafraseando __incluso con yuxtaposiciones y *collages*__ enunciados personales de poetas de la Antigüedad, sólo que ahora insertan en ellas una conciencia moderna. A esto se le ha llamado correlato objetivo de situación para distinguirlo del correlato objetivo de personaje histórico. Este tipo de correlato objetivo tiene determinadas funciones. Pound, por ejemplo, nos ofrece una visión histórica que resulta imposible para el poeta antiguo que ejerce de hablante. El autor se proyecta en el papel del poeta antiguo usándolo como portavoz para dramatizar una idea aplicable al mundo contemporáneo. El pasado se convierte en un medio para adquirir otro punto de vista extraordinario que comporta una conciencia crítica de nuestra propia modernidad, entre otras cosas, porque nos enseña que los juicios morales o históricos son cambiantes. Por eso el monólogo dramático es una técnica esencialmente caleidoscópica (representa la victoria de la perspectiva individual sobre la verdad) que destruye el absoluto de un mundo con un significado unívoco y estable. En fin, el conflicto fundamental que nos ofrece el monólogo dramático es el desequilibrio entre experiencia e idea, entre emoción y conciencia, entre juicio y simpatía. Otros autores importantes a la hora de evaluar los intentos y la evolución de esta técnica son Swinburne, Hardy, Rubén Darío, Whitman, Pessoa, Auden, Borges, Yeats, Dylan Thomas, Frost, Masters, Robinson, Amy Lowell, Robert Lowell y, especialmente Ezra Pound y T. S. Eliot, de donde probablemente aprendió esta técnica el Gimferrer de *Arde el Mar*.

T. S. Eliot y Ezra Pound entre los extranjeros, y Cernuda y Gil de Biedma entre los nacionales son los modelos que los *novísimos* tuvieron más presentes. Por ser uno de los poetas más conscientes de esta técnica, conviene mencionar la nómina de ejemplos relevantes que propone Guillermo Carnero [14]: *La canción de amor de Alfred Prufrock* o *La tierra baldía* de Eliot; *Los poemas de A. O. Barnabooth* de Valery Larbaud; *Personae* y *Cantos pisanos* de Pound; *Paracelso* y *Sordello* de Browning; *Ulises* y *San Simeón Estilita* de Tennyson; "Soliloquio del farero" y "La gloria del poeta" de *Invocaciones*, "Lázaro", "A Larra, con unas violetas", "Monólogo de la estatua" y "La adoración de los magos" de *Las nubes*, "Góngora" y "Quetzalcóatl" de *Como quien espera el alba*, "Luis de Baviera escucha Lohengrin", "Ninfa y pastor, por Tiziano", "Dostoievski y la hermosura física" y "Desolación de la quimera" de *Desolación de la quimera*, todos ellos de Cernuda; "Desembarco en Citerea", "Príncipe de Aquitania" y, con reservas, "Contra Jaime Gil de Biedma" y "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma", de Gil de Biedma.

Con los antecedentes citados y la apertura de la literatura española a la influencia de creadores y críticos extranjeros a partir de los cincuenta, la fruta del monólogo dramático estaba ya madura para ser tomada y tratada con profundidad en la década de los sesenta, lo que coincidió, insistimos, con una reacción contra la poesía social, vista desde la óptica de los *novísimos* como literatura de tema social, tono confesional y estética realista. Dentro de la Generación de los 50, su uso es escaso (Gil de Biedma, J. Á. Valente, Brines principalmente) y, además, algunas veces se trata más de otros tipos de dramatización dialógica que de monólogos dramáticos propiamente dichos. En cuanto a los *novísimos*, su práctica es generalizada, aunque vamos a destacar, por su variación y profundidad, a Guillermo Carnero, Antonio

Colinas, Luis Alberto de Cuenca, Pere Gimferrer, Leopoldo M^a. Panero, Luis Antonio de Villena y Sánchez Rosillo [15].

En cuanto al uso de la técnica por parte de los componentes de la "Poesía de la experiencia" de los años ochenta, los cuales emplearon el término de Robert Langbaum para nombrar su estética, hemos de señalar que, aunque existe utilización del monólogo dramático, no hace sino repetir las fórmulas ya acuñadas por sus predecesores de los 60 y 70. Desde luego, el uso de esa simulación ficticia que es el monólogo dramático en la lírica no es un hallazgo de esta generación. Por otro lado, no apreciamos demasiadas vinculaciones entre el libro de Langbaum y la poética de estos autores, sino notables contradicciones. En primer lugar, y en síntesis, el sujeto lírico de la "Poesía de la experiencia" parece establecer de nuevo un pacto autobiográfico con el autor, precisamente de lo que se aleja el monólogo dramático. Otra cosa es que la "experiencia" personal, pasada por el filtro del lenguaje poético, se ficcionalice, aspecto que sí contiene y desarrolla este libro y que, en efecto, se halla en la poética de los poetas de los 80, aunque en una dirección bien distinta. Al menos, como digo, tal vinculación requiere importantes objeciones de las que no es oportuno ocuparse ahora [16].

Vamos a detenernos en monólogos dramáticos representativos mostrando brevemente textos de José Ángel Valente, Guillermo Carnero y Antonio Colinas. Después entraremos en otros casos de dramatización lírica.

Un ejemplo clarísimo de monólogo dramático es "Maquiavelo en San Casciano" de *La memoria y los signos* (1966) de José Ángel Valente, que, como afirma Marcela Romano [17], es *una recreación casi literal de la carta del político a Francesco Vettori durante uno de sus exilios, donde se exalta la libertad de pensamiento por encima de las contingencias del momento, situación muy en consonancia con el presente de la comunidad intelectual española*. Al poema lo precede una cita de dicha carta: "... non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte. (Carta a Francesco Vettori, diciembre 1513). Leamos algunos versos para comprobar la perfección de la técnica:

Al tordo que madruga en los olivos
tiendo tempranas redes,
mientras dura setiembre
y un cielo gris apaga
el eco doble de esta pena
en pobreza y destierro.

Tengo un bosque
cuya madera hago talar, pues de tan poca
riqueza me sustento.

os negocios de la República y los reyes
de España y Francia
o el gran Duque lejos están;
mas bueno fuera que alguien
pagase en este tiempo aquel saber de entonces.

[...]

Aquel saber de entonces, digo, a él he vuelto
por holgura de tiempo y de tristeza,
y he compuesto un opúsculo
cuyo destino ignoro, aunque tal vez me valga
ganancia, más favor o mudada fortuna.

Caído luego el día,
 después de la comida familiar
 apenas hecha de frutos de esta tierra,
 en la taberna el juego
 me aleja de lo mío
 entre el sudor vulgar de las cartas usadas,
 el agrio olor del huésped,
 los gritos iracundos de mis nuevos amigos,
 el carnicero del lugar,
 un molinero a veces, menestrales
 de craso vino y pan y harapientos bolsillos.
 No hay en mí orgullo
 ni vanidad sujeto a tal miseria,
 y acaso la fortuna se avergüence
 de haberme reducido a tan ruin destino.

Llega al cabo la noche.
 Regreso al fin al término seguro
 de mi casa y memoria.
 Umbral de otras palabras,
 mi habitación, mi mesa.
 Allí depongo
 el traje cotidiano polvoriento y ajeno...

El sujeto lírico acaba apaciguándose en contacto con los libros, de quienes únicamente recibe aliento espiritual. A mi juicio, se trata de un poema culturalista en el contenido y en la forma. Obsérvese que la proyección analógica en el personaje seleccionado repercute también en el lenguaje utilizado, que presenta abundantes giros propios de la lengua cervantina

Guillermo Carnero es uno de los autores que más ha profundizado en la técnica, teórica y literariamente. Carlos Bousoño [18] afirma que los personajes en los que se proyecta el autor no son presentados positivamente, sino en la soledad, en la decadencia, en el exilio y en la frustración. No retrata al Oscar Wilde polémico y famoso, sino a "Oscar Wilde en París" __en *Dibujo de la muerte* (1967) __, ese París brillante y decadente adonde se marchó a morir derrotado y enfermo tras la prisión de Reading; lo mismo puede decirse de otros personajes seleccionados por el autor: Watteau, Giovanni Sforza, Ludovico Manin, Belisario, etc. Ese diálogo a solas con otros personajes crea un doble espejo en la ficción y, al cabo, una acentuación de la soledad del autor que está oculto en los distintos correlatos. Por supuesto, este procedimiento es utilizado como una técnica indirecta de expresión del yo lírico ya que, como ha advertido el autor, la poesía es siempre un documento moral: *Jamás he escrito una línea en la que no estuviera presente la necesidad de dar cuenta de mí mismo* [19]. La elección de esos personajes ficticios pone de manifiesto, por analogía, que el autor se identifica con su situación existencial. Por poner un ejemplo significativo, nos detendremos un instante en el examen de las voces líricas del poema "El embarco para Cytarea" de *Dibujo de la muerte* (1967):

Hoy que la triste nave está al partir,
 con su espectacular monotonía,
 quiero quedarme en la ribera, ver
 confluír los colores en un mar de ceniza
 y mientras tenuemente tañe el viento
 las jarcias y las crines de los grifos dorados
 oír lejanos en la oscuridad
 los remos, los fanales, y estar solo.
 Muchas veces la vi partir de lejos,

*sus bronce y brocados y sus juegos de música:
 el brillante clamor
 de un ritual de gracias escondidas
 y una sabiduría tan vieja como el mundo.
 La vi tomar el largo
 ligera bajo un dulce cargamento de sueños,
 sueños que no envilecen y que el poder rescata
 del laberinto de la fantasía,
 y las pintadas muecas de las máscaras
 un lujo alegre y sabio,
 no atributos del miedo y el olvido.
 También alguna vez hice el viaje
 intentando creer y ser dichoso
 y repitiendo al golpe de los remos:
 aquí termina el reino de la muerte.
 Y no guardo rencor
 sino un deseo inhábil que no colman
 las acrobacias de la voluntad,
 y cierta ingratitud no muy profunda.*

El texto, aparentemente frío e intelectual a causa de las diversas referencias culturales, contiene un mensaje íntimo de frustración amorosa que conduce al sujeto lírico a desconfiar de este sentimiento. Su contenido sentimental se halla sin dificultad en todas las épocas. Los temas, como se sabe, son limitados; todo está dicho, y mucho más en el viejo tema del amor. Carnero intenta buscar la novedad en su tratamiento, como cabe esperar de todo poeta joven que se precie de inaugurar una nueva estética y de aportar algo a la tradición literaria. En principio, el *yo* desaparece tras un imaginario cultural, una máscara utilizada para huir del tono confesional y autobiográfico que caracteriza al *yo* quejoso __y muchas veces autocomplaciente__ de la tradición romántica que Carnero percibía aún en la poesía inmediatamente anterior a los *novísimos*. El poema se instala en la máscara desde el primer momento, sin explicación previa, y no la abandona nunca.

Como dijimos, el tema no es nuevo; tampoco el motivo empleado en su desarrollo, que da título al poema: "El embarco para Cytarea". Con ese título, se obliga al lector a indagar en referencias culturales e intertextuales. Remite, en primera instancia, al cuadro del mismo título de Watteau, fechado en 1717, conservado en el Louvre. No olvidemos que el poeta es especialista en arte y literatura del XVIII y, de alguna manera, realiza con esta elección un homenaje a lo dieciochesco. García Berrio [20] ha señalado las demás referencias literarias derivadas del título: "El Archipiélago" de Hölderlin, "Un voyage a Cithère" de *Las Flores del Mal* de Baudelaire y "Desembarco en Cítarea" de Jaime Gil de Biedma, sólo de un año antes. De nuevo, Carnero se instala en la tradición para expresar sus filiaciones y preferencias. Así también, la utilización de la *y* griega constituye una sutil alusión al gusto de Carnero por el Modernismo, que solía escribir el topónimo con esa grafía. Precediendo todas estas referencias, está por supuesto la leyenda clásica de Cítarea, isla del Mediterráneo oriental, que poseía un santuario dedicado a la diosa Venus adonde se peregrinaba para solicitar o agradecer los favores de la diosa.

Volviendo a la referencia principal, la pintura de Watteau, es interesante señalar que Carnero no sólo la ha tomado como punto de partida, sino que ha recreado una situación totalmente ficticia __pero adecuada__ para transmitir el mensaje de desconfianza en el amor [21]. Hace hablar a Watteau en primera persona justo en el momento de disponerse a ejecutar la obra de arte. El pintor ve cómo se dispone a partir el barco que lleva a un grupo de peregrinos a Cítarea. La perspectiva del cuadro es el plano general, tomado desde lejos, como si lo hiciese con un distanciamiento espacial y espiritual. Las personas que embarcan parecen aburridas, un tanto

desencantadas. Watteau parece recrearlas sin emoción (*monotonía, triste nave*). El pintor no embarca, se queda contemplando la escena impasible. Carnero utiliza a Watteau a modo de máscara. Aparece un sujeto lírico basado en un personaje histórico ficcionalizado con el objeto de exponer veladamente el desencanto amoroso del propio poeta. Pero la escena utilizada, así como la interpretación del punto de vista, son ficticias.

La elección del motivo no es gratuita. Además de la ya señalada admiración de Carnero por el arte del siglo XVIII, el poeta elige este motivo, en primer lugar, para identificarse con el mundo del arte y no de la vida. En segundo lugar, porque se evoca la figura de un Watteau en el segmento final de su vida, enfermo de tuberculosis, cuando se retira a la localidad de Nogent-sur-Marne. En tercer lugar, porque la actitud del artista ante la vida es la misma: se limita a expresarla y su preocupación es cómo hacerlo, cuando en realidad quizá debería haber montado en ese barco o en cualquier otro. Por último, porque con la utilización del correlato la ficción se desdobra: tenemos el cuadro real, que está significando; tenemos el sujeto lírico, que, pese a ser un pintor histórico, se convierte en un ser ficticio en el tejido del poema; nos enfrentamos por otro lado con el texto en sí, un producto de arte; por último, está veladamente la figura del propio poeta que asoma disfrazado bajo la careta del pintor. Estamos ante una ficción unida a una metaficción, articulación que se desdobra como un laberinto de espejos.

En cuanto a los demás *novísimos*, la crítica destaca los casos emblemáticos de Antonio Colinas en "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario", de Luis Alberto de Cuenca en "El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar" y de Luis Antonio de Villena en "Constantino Kavafis observa el crepúsculo". En unos y otros, los procedimientos más frecuentes son la elección de un personaje o una situación del pasado cultural que funciona como trasunto de la subjetividad y el desdoblamiento dialógico del poeta. Veamos uno de estos casos, concretamente el poema citado de Colinas, que es un ejemplo ya clásico:

*Escuchadme, Señor, tengo los miembros tristes.
 Con la Revolución Francesa van muriendo
 mis escasos amigos. Miradme, he recorrido
 los países del mundo, las cárceles del mundo,
 los lechos, los jardines, los mares, los conventos,
 y he visto que no aceptan mi buena voluntad.
 Fui abad entre los muros de Roma y era hermoso
 ser soldado en las noches ardientes de Corfú.
 A veces he sonado un poco el violín
 y vos sabéis, Señor, cómo trema Venecia
 con la música y arden las islas y las cúpulas.
 Escuchadme, Señor, de Madrid a Moscú
 he viajado en vano, me persiguen los lobos
 del Santo Oficio, llevo un huracán de lenguas
 detrás de mí, de lenguas venenosas.
 Y yo sólo deseo salvar mi claridad,
 sonreír a la luz de cada nuevo día,
 mostrar mi firme horror a todo lo que muere.
 Señor, aquí me quedo en vuestra biblioteca,
 traduzco a Homero, escribo de mis días de entonces,
 sueño con los serrallos azules de Estambul.*

Se pueden nombrar y analizar muchos más casos, desde luego, de monólogos dramáticos, algunos de los cuales llegan hasta nuestros días, tanto de los autores mencionados como de otros muchos, ya que, una vez asimilada la técnica, se empleó con profusión. Sin embargo, me interesa más aquí, en primer lugar, aproximarme a

otros tipos de dramatizaciones líricas emparentadas con el monólogo dramático y, por último, hacer una propuesta de análisis práctico de este tipo de discursos dialógicos en general.

En *Arde el mar* de Pere Gimferrer encontramos casos de dramatización lírica muy complejos, que desbordan los límites del monólogo dramático acudiendo a otras técnicas dialógicas muy interesantes. Quiere decirse que la técnica del monólogo dramático no se desarrolla íntegramente a lo largo de todo el poema, sino que se emplea en sólo una parte o se simultanea con otras técnicas dialógicas. La primera persona adopta varias máscaras en poemas como "Invocación en Ginebra" de *Arde el mar* (1966), la del autor implícito (en varias fases de su vida) y la de los personajes de los que habla. En otros textos, no sólo recurre a la voz de distintos personajes, sino de distintas facetas del mismo. Sus sujetos líricos representan al mismo tiempo una voz que narra nostálgica y un autor implícito reflexionando sobre el mismo proceso de escribir, recordar y manipular los materiales literarios y la experiencia personal o ajena. Tal es el caso de otros poemas de *Arde el mar* como "Oda a Venecia ante el mar de los teatros" y "Primera visión de Marzo". Pero en este capítulo es insoslayable citar el poema "Cascabeles" [22]. Tras invocar en Montreux (Lago Lemán, Suiza) la *belle époque*, los fastos del Modernismo y el *Art nouveau*, el autor implícito cita a Hoyos y Vinent, escritor modernista, autor de folletines, con el que parece entablarse una identificación. Al hilo de Hoyos y Vinent, se inicia un *crescendo* final de carrusel y noria, con ritmo de baile, acaso de vals, girando y girando, donde se lee:

... Yo, de vivir, Hoyos y Vinent, vivo,
 paladín de los últimos torneos,
 rompería, rompió la última lanza,
 rosa inmolada al parque de los ciervos,
 quemaría, quemó las palabras postreras
 restituyendo el mundo antiguo, imagen
 consagrada a la noria del futuro,
 pirueta final de aquella mascarada
 precipitada ya sobre el vacío.
 Yo, de vivir, Hoyos y Vinent, vivo,
 tanto daríamos, creedme,
 para que nada se alterase, para
 que el antiguo gran mundo prosiguiese su baile de galante armonía,
 para que siempre girando, llama y canción, girando
 cada vez más, creedme, tanto diéramos,
 hasta el vértigo girando, Hoyos y Vinent, yo,
 aún más rápido, siempre, tanto porque aquel mundo
 no pereziese nunca, porque el gran carnaval
 permaneciese, polisón, botines,
 para siempre girando, cascabel suspendido
 en la nupcial farándula del sueño.

La ausencia de puntuación en la sintaxis favorece el ritmo de vals además de la indudable carga de indicadores léxicos que remiten a lo circular (pirueta, baile, noria, proseguir, girar) y al ritmo *in crescendo* (precipitada, vértigo, suspendido, cascabeles). Destacan además las alusiones a la *mascarada* (v. 8) y al *carnaval* (v. 18), indicios inequívocos de una lectura metaficcional. Hay que subrayar, a nivel tipográfico, la extensión del verso 13, que expresa visual y simbólicamente el deseo de dilatación de esa época. Además, el ritmo viene marcado por la repetición periódica del verso *Yo, de vivir, Hoyos y Vinent, vivo*, que estructura y marca la pauta fónica de este fragmento y que en sí mismo configura un paralelismo con derivación (*vivir, vivo*) que remite metafóricamente y fonostilísticamente a la pareja, cada vez más unida, cada vez más confundida merced al discurso que les une. Esos paralelismos tan expresivos se repiten significativamente en los versos 3 y 5.

Existen correlatos objetivos que no son personajes, sino cosas, como puede leerse en “Aunque algunos autores no lo admitan” (1985) de Aníbal Núñez, donde el correlato es un conjunto de ruinas, Séntice, de las que se dice que fueron olvidadas y puestas en tela de juicio por los historiadores. Hemos dicho antes que conviene analizar los correlatos elegidos porque de su correcto análisis dependerá buena parte de la significación del texto. En el caso de este poema esta identificación es muy acertada, hasta el punto de que a veces se confunde deliberadamente quién habla a quién, si el conjunto de ruinas al autor implícito o viceversa:

Soy	la	mansión	de	[...]	Séntice
con	unción	de	mis		Bebe
y	como	yo	tú	vivirás	perenne
aunque	olviden	tu	nombre	aunque	discutan
autores					lejanísimos
si	tú	eres	tú	sobre	tu tumba
donde	como	vestigio	de	la	vida
altas	hierbas	de	olvido		crecerán
y	ortigas	centinelas	armadas	de	saetas
algo han de hacer por ti.					

Observemos que, de paso, se modula aquí todo un gran tópico romántico relativo al olvido, las ruinas, la tumba. Lo vemos magníficamente expresado en el poema de Bécquer que concluye "Donde habite el olvido/ allí estará mi tumba", intertexto a su vez de *Donde habite el olvido* de Cernuda.

Existen discursos dialógicos en los que no sabemos exactamente quién habla ni es posible descubrirlo, si bien lo reconocemos como estereotipo en el mundo de la historia, de la ficción o de la cultura en general. Así lo vemos, por ejemplo, en algunos poemas de *La caja de plata* (1990) de Luis Alberto de Cuenca, donde desfilan tanto personajes concretos como personajes anónimos típicos de la novela policial o la novela negra, el cómic o el cine. Un caso extremo lo representa *Ciudad del hombre: New York* de José M.^a Fonollosa, que merece comentarse. Sus poemas pueden leerse como breves diarios íntimos o bien como monólogos anónimos de múltiples personajes de la más variada condición moral: borrachos, pederastas, asesinos en serie, sádicos, machistas, nostálgicos, etc. Todas son voces anónimas, tan sólo ligadas por el nexo de la ciudad de Nueva York y por la unidad de su dicción, dada siempre en un estilo inconfundible, preciso, seco, parco y demoledor, como ha sabido ver César Nicolás [23]. Lo que admiramos en ellos es la brillantez de la exposición del hablante y sus conexiones mentales. Eso hace suspender nuestro juicio moral ante conductas depravadas. Esperando esta identificación parece hallarse uno de los últimos poemas, "Times Square IV":

No me reconocéis. Y sin embargo
soy uno de vosotros. Ese mismo.

En ningún libro de la literatura española como en éste hemos observado el aura del autor maldito y visionario. Todos los poemas presentan estos caracteres, unidos a un empleo elaboradísimo del lenguaje coloquial y de la metáfora. Pero lo paradójico de este caso es que las voces que escuchamos expresan pensamientos inmorales, innobles o mezquinos, cuando no directamente homicidas, sin que en principio podamos apreciar en ellos un ápice de ironía. La ironía, en todo caso, se sitúa en un estadio previo y estaría muy encubierta. Veamos algunos ejemplos. Tanto en "Whitehall Street" (1990: 21) como en "West 50 Street" (1990: 100) nos enfrentamos a una voz lírica que intenta justificar tanto la facilidad como la naturalidad del hecho de matar. Se trata, diríase, de un ideólogo que hace apología del crimen. Leamos el segundo:

*No entiendo por qué causa a los que matan
los someten a exámenes psiquiátricos.*

*Matar es natural. Los seres vivos
matan por subsistir, por amor y odio
o para acaudillar ellos los grupos.
Lo vemos en muchísimas especies.*

*No está claro que el hombre haya de ser
la excepción de la regla en este caso.
Se mata por librarse de algún trauma.*

*Para así recobrar un equilibrio
que estaba en peligro de perderse
de no satisfacer esa exigencia.
Quien mata, lo que mata es su complejo.*

*Es a los que no matan a los que
debieran entregar a los psiquiatras.*

Nos enfrentamos al discurso aparentemente lógico y bien trabado de un sujeto lírico anónimo que, para defender su tesis, emplea argumentos de ideología ecologista: por un lado, si algo es natural debe permitirse porque es bueno en sí mismo; por otro, nada debe hacerse que rompa el equilibrio de los seres vivos. El doblez irónico del significado se complica porque, en efecto, matar es natural en muchos seres vivos (la conocida *cadena alimenticia*). Ocurre, sin embargo, que no son todos sino sólo algunos de ellos los que matan para subsistir y, lo que es más importante, no todo lo natural es moralmente aceptable para el hombre, más aun si atenta contra la vida.

Por último, en "Eldridge Street" (1990: 39) leemos el discurso aparentemente lógico de un violador:

*Todos tienen derecho a usarla. Todos.
La lluvia no mojé sólo una calle
ni el sol nunca salió para uno solo.*

*La mujer es para eso, paraíso,
para uso de los hombres. Campo abierto.
Es fácil de entender. Es bien común.*

*Es la hembra de la especie. La de todos.
Y ha de entregarse a aquel que la apetezca.
Por eso va cambiando de un hombre a otro.*

*Esa es su utilidad como mujer.
Por tanto, aunque te tome por la fuerza,
es mi derecho a usar lo que es de todos.*

El poema posee una apariencia de discurso lógico que podría sintetizarse en el siguiente silogismo: "La mujer es para uso de los hombres; yo soy un hombre; luego puedo usar a cualquier mujer aun a la fuerza". Sin embargo, pese a la apariencia y al esfuerzo deductivo, la lógica se va al traste porque falla desde la primera proposición. Por lo demás, el discurso racional parece perfectamente construido, imita convincentemente el estilo de la Lógica. Eso es lo que precisamente sorprende de los textos a primera vista, incluso a nivel tipográfico. Además, está adornado con ciertos

recursos literarios encaminados a mostrar la coherencia del discurso. Entre éstos, la redición o epanadiplosis del primer verso, que repitiendo la misma palabra, en este caso el sujeto de la oración, enfatiza la unidad de los hombres. Hasta cuatro veces se repite el término *todos* queriendo suscitar simpatías entre los de su sexo. Las dos comparaciones de los versos 2 y 3 intentan justificar la tesis de inicio mostrando dos ejemplos que sirven de comparación con el argumento de partida. La voz lírica ha elegido para ello dos elementos naturales para intentar convencer de que la mujer es un elemento natural en la misma medida que la lluvia y el sol y que por tanto su comportamiento debe ser igual. Esta técnica disuasoria se conoce en la lógica como falacia *ad exemplum*, esto es, tratar de justificar un argumento exponiendo ejemplos aparentemente equiparables y convincentes pero sin relación natural alguna con el caso, ya que, evidentemente, no son análogos. Tal vez el recurso más llamativo sea la paranomasia triple próxima al calambur que forman los versos 3 y 4: *...para eso, paraíso,/ para uso* de los hombres, recurso altamente expresivo en este contexto, pues al identificar fónicamente esos términos se expresa el mensaje implícito de que esa situación de la mujer sería un paraíso para los hombres. La estructura sintáctica del texto es también la apropiada para la intención lógica del discurso, con oraciones simples y cortas, muy concluyentes, apuntaladas por conectores de modo consecutivo (*por eso, por tanto*). A ello hay que añadir las expresiones de aseveración diseminadas a lo largo del texto: *Todos; Es fácil de entender; Es bien común; La de todos*. Encontramos además, en el plano verbal, junto a un imperativo, un predominio del presente gnómico, que es el uso del presente en las disciplinas humanísticas, didácticas y en los géneros aforísticos y de sentencias. En suma, el lector se halla frente a la tensión entre la simpatía por la coherencia del discurso y la suspensión del juicio moral que observó Langbaum en algunos de los primeros monólogos dramáticos. En la literatura española la obra de Fonollosa constituye el mayor ensayo en género lírico de suspensión de juicio moral.

Se pueden analizar muchos más casos de estos y otros autores de la época, algunos con interesantísimos discursos dialógicos que han llamado la atención de la crítica (Gil de Biedma, Brines, José Hierro, Luis Alberto de Cuenca, Sánchez Rosillo), pero esto sería motivo de un estudio monográfico. Preferimos proponer un modelo de análisis de este tipo de poemas para extraerles todo el jugo significativo posible.

En los textos líricos que utilicen la técnica del monólogo dramático se puede y debe analizar la naturaleza del correlato porque, en efecto, puede tener interesantes connotaciones pero, más importante que el análisis descriptivo, será el análisis funcional. Es decir, describamos el correlato, pero, sobre todo, tratemos de averiguar la función del uso de la técnica del monólogo dramático en el poema. Deben realizarse esos dos procesos. En ellos, surgirán toda clase de especulaciones e interrogantes y todos serán bienvenidos, tales como qué consigue estéticamente el poema con la técnica (es posible que no aporte nada estética o significativamente y se haga por pura retórica vacía, como ocurre en los peores casos); por qué ha seleccionado o no un correlato anónimo; por qué ha seleccionado una entidad que no es un personaje; por qué parece o no que puedan existir analogías entre correlato y autor; en qué repercute significativamente que se haya seleccionado este personaje con estas características históricas, biográficas o artísticas y no otro; si existe o no preocupación por plasmar el estilo del correlato o se quiere mostrar anacronismo; si hay o no introspección psicológica y qué función tiene; si hay o no indicios en ese uso de que existe una preocupación por emplear la técnica como superación del yo lírico romántico; si se trata o no de un precedente o un epígono o cuáles son sus posibles modelos, etc. En suma, este tipo de análisis funcional nos parece mucho más fértil que el meramente descriptivo. Para mostrarlo de un modo más ordenado, el análisis podría ser como sigue:

I. FUNCIÓN ESTÉTICA DE LA TÉCNICA DEL MONÓLOGO DRAMÁTICO EN ESTE POEMA.

II. ANÁLISIS DEL CORRELATO SELECCIONADO

A. Tipología descriptiva de los correlatos

A.1. Objetos (función, posibles relaciones metonímicas)

A.2. Situaciones (Tratan temas del presente referidos en épocas pasadas. Las parodias lingüísticas y los intertextos suelen aparecer como indicios de segundas lecturas. Es un tipo de discurso dialógico muy empleado para burlar la censura)

A.3. Personajes

A.3.a. Según la relación entre el yo del poeta y el yo poemático (distinción de Prieto de Paula citada):

A.3.a.1. En tercera persona. El yo emisor es el del poeta, que habla del personaje.

A.3.a.2. En primera persona. El yo emisor es un yo ficticio no coincidente con el poeta.

A.3.a.3. En segunda persona. El yo emisor es el del poeta que se dirige a su interlocutor mudo, el personaje.

A.3.b. Según su concreción.

A.3.b.1. Concretos (explícitos o qué datos se dan para averiguarlo)

A.3.b.2. Indeterminados pero reconocibles en el mundo de la historia y de la cultura, de la realidad social, de la actualidad, de la historia, etc.

(Se puede especular acerca de si existen analogías o no con el autor pues puede aportar información relevante para conocer las claves del poema, bien porque el autor lo haya revelado, bien porque los datos biográficos y culturales del autor lo indiquen o bien porque se pueda deducir de su estética, sus influencias, sus afinidades, etc.)

B. Función del correlato: Ofrecemos un breve repertorio de posibles funciones a la hora de analizar la relación entre autor y correlato objetivo seleccionado, siempre teniendo en cuenta que, en buena medida y en unos casos más que en otros, este análisis es extratextual:

B.1. Identificación analógica (histórica, cultural, biográfica, contextual, artística): Es el tipo que utilizan más frecuentemente los novísimos.

B.2. Oposición o repulsa: Se produce cuando estamos ante un discurso o un personaje viles, aunque -como defiende Langbaum-ello no impide que se pueda producir una simpatía y suspensión moral al degustar estética e intelectualmente sus convincentes conexiones mentales, su agradable estilo o la sintaxis lógica de sus argumentos.

B.3. Variación de la situación para ver el efecto de extrañamiento que se produce, por ejemplo, en situaciones, uso del lenguaje o razonamientos que resulten anacrónicos con respecto al contexto histórico que se recrea con el correlato seleccionado.

B.4. Homenaje a un tipo de ficción. Esta función, emparentada con la segunda, da cabida a productos como los de Fonollosa o Luis Alberto de Cuenca (cómic, cine, *underground*, subcultura, etc.) en los que encontramos correlatos objetivos reconocibles en nuestro imaginario cultural. En ellos no apreciamos casi nunca el doblez de la ironía o el juego lingüístico de la parodia sino puros homenajes a géneros determinados.

B.5. Otras posibles funciones.

Los demás casos mencionados (1ª persona del plural o 3ª del singular sin correlación; heterónimos; desdoblamiento en figuras impersonales como *Alguien*, *Uno*, *Ese hombre*; relatos objetivos; uso de la sinécdoque como *el corazón* o *el pecho*, uso del infinitivo y otras fórmulas de impersonalización y despersonalización o alternancia de sujetos) constituyen otras técnicas dialógicas distintas a la del monólogo dramático (que, como se sabe, utiliza correlatos concretos, anónimos o no, pero no deliberadamente impersonales). Unas y otras se orientan en la misma dirección pues se inscriben en una extensa y rica tradición de técnicas y estrategias que enriquecen connotativamente la expresión del sujeto y huyen deliberadamente de las ataduras pronominales del yo romántico.

En conclusión, el uso del monólogo dramático en la lírica supone un paso más en la superación del yo romántico que estaba tan plenamente identificado con el autor. Se trata de un hallazgo muy interesante en el plano de la focalización lírica que genera unas nuevas relaciones entre autor real, autor implícito y lector, insertando en medio de ellos un personaje o situación, tomados del mundo de la historia o la cultura, en los que se proyectan las emociones que el autor desea expresar o con las que, sin asumirlas, puede llegar a simpatizar por la degustación estética de su expresión y de las conexiones de la inteligencia, lo que puede llegar a suspender el juicio ante ellas, por depravadas que sean moralmente. Lejos de empobrecer la significación, la elección del correlato que actúa como sujeto lírico fertiliza las posibilidades connotativas del texto, objetiviza el mensaje y, al tiempo, universaliza los sentimientos individuales. Aunque el primer objetivo del uso de esta técnica fuera el distanciamiento del intimismo descarnado, lo cierto es que la técnica opera en muchas ocasiones en sentido inverso, de modo que mostrando ese juego de ocultamiento se desvela en el fondo la sinceridad y profundidad del mobiliario emocional. No es extraño: en el arte __que es ficción y, por tanto, no es verdad ni mentira porque su juego consiste en poblar esa tensión__ no hay nada más falso que algo que se quiere pasar por real, y, en cambio, pocas cosas pueden emocionarnos tanto como una mentira o un truco cuando conocemos o vislumbramos las razones humanas por las que se han presentado de ese modo, utilizando unas máscaras que a duras penas ocultan el verdadero rostro de la realidad.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] *Vid.* Foucault, Michel : « ¿Qu'est-ce qu'un auteur? » , *Bulletin de la Société française de Philosophie*, LXIV, 1969, pp. 73-104. Hay traducción castellana en *Qué es un autor*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1985.

[2] Carnero, Guillermo (2004): *Poética y poesía*. Fundación Juan March, Madrid, pp. 23-24.

- [3] *Ibíd.*, p. 22
- [4] Sabadell Nieto, Juana: "El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura*, 2, 1991, p. 178. Vid. también para definición y análisis Thanoon, A. J: "El monólogo dramático en la obra poética de Manuel Mantero", *Hora de poesía*, 79-80, enero-abril de 1992, pp. 57 y ss.
- [5] Eliot, T. S. (1920): "Tradition and the individual talent", en *The sacred wood*. Methuen, London and New York, 1986, pp. 47-59 y "Hamlet", en (1944): *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. T. I. Emecé, Buenos Aires, p. 184.
- [6] Prieto de Paula, Ángel Luis (1996): *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Hiperión, Madrid, pp. 353-354. Vid. ejemplos comentados en esas páginas y ss.
- [7] Carnero, Guillermo: *Poética y poesía, op. cit.*, p. 25.
- [8] Arranz Nicolás, Clara: "Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero", *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 8, 1987, p. 138.
- [9] Vid. carta de respuesta de Guillermo Carnero al autor en Joaquín González Muela, "Dos poemas de Guillermo Carnero", en King, W. F. (ed.) (1976): *Poemas y ensayos para un homenaje*. Madrid, Tecnos, p. 87.
- [10] Carnero, Guillermo.: *Poética y poesía, op. cit.*, p. 26.
- [11] Esta idea es recurrente en sus artículos y poéticas. Léase, por ejemplo, Guillermo Carnero en Martín Pardo, Enrique (1990): *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Hiperión, Madrid, p. 62
- [12] Carnero, Guillermo: *Poética y poesía, op. cit.*, pp. 24-26.
- [13] Langbaum, Robert (1957): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. (Trad. de Julián Jiménez). Comares, Granada, 1996.
- [14] Carnero, Guillermo: "Como en sí mismo, al fin. A los diez años de la muerte de Jaime Gil de de Biedma", *Claves de razón práctica*, 106, 2000, pp. 56-59.
- [15] Vid. ejemplos y comentarios en Pérez Parejo, Ramón (2002): *Metapoesía y crítica del lenguaje (Generación de los 50-Novísimos)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, pp. 381-398. Vid. otros análisis sobre el tema y comentarios de texto centrados en esta técnica en Scarano, Laura; Romano, Marcela y Ferrari, Marta: *La voz diseminada. op. cit.*. Léase este libro para ver otros tipos de discursos dialógicos en la segunda mitad del siglo XX, especialmente en Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González, Pere Gimferrer y Guillermo Carnero; vid. Prieto de Paula *op. cit.*, pp. 191 y ss. ; Lanz, Juan José: "La literatura como representación en poesía (1970-1989) (1), de Luis Alberto de Cuenca", *Ínsula*, 535, 1993, pp. 24-26.



- [16] Siles, Jaime: "Los poetas de la experiencia han trivializado el lenguaje", *El Cultural*, 5 de abril de 2000, p. 12 y Mayhew, Jonathan: "¿Poesía de la experiencia o poesía del conocimiento?", *La alegría de los naufragios*, 5 y 6, 2001, pp. 153-160.
- [17] Romano, Marcela: "La media voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González", en Scarano, Laura; Romano, Marcela y Ferrari, Marta: *La voz diseminada, op. cit.*, p. 125
- [18] Bousoño, Carlos, en "La poesía de Guillermo Carnero", estudio preliminar a Carnero, Guillermo (1979): *Ensayo de una teoría de la visión (poesía 1966-1977)*. Hiperión, Madrid, reed. en 1983. p. 36.
- [19] Carnero, Guillermo: "Poética", en García de la Concha, Víctor: *El estado de las poesías. Cuadernos del Norte*, extraordinario nº 3, p. 40.
- [20] García Berrio, Antonio (1994): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Cátedra, Madrid, pp. 362-364.
- [21] *Vid.* Carnero, Guillermo: "Reflexiones egocéntricas: Cuatro formas de culturalismo", *Laurel*, 1, 2000, pp. 50-51.
- [22] *Vid.* Carnero, Guillermo: "Culturalismo y poesía novísima. Un poema de Pedro Gimferrer: *Cascabeles de Arde el mar*", en Ciplijauskaitė, Biruté (ed.) (1990), *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*. Orígenes, Madrid, pp. 11-23.
- [23] *Vid.* Nicolás, César: "Fonollosa o la ruptura de lo esperado", *Ínsula*, 649-650, 2001, pp. 42-44.

* Este artículo reproduce con escasas modificaciones un capítulo de mi libro Pérez Parejo, Ramón, *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid, Visor, 2007. Concretamente el capítulo "La ficción del yo: el monólogo dramático", pp. 155-181, el cual presenta un alto grado de autonomía.

**Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Extremadura y Máster en Enseñanza de Español para Extranjeros por la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid.e-mail: parejo27@teleline.es

© Ramón Pérez Parejo 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

