



## Los requisitos formales del género del monólogo dramático

Dr. Akram Jawad Thanoon

Departamento de Estudios Semíticos  
Universidad de Granada  
[akram@ugr.es](mailto:akram@ugr.es)

---

**Resumen:** Desde su introducción en la poesía española contemporánea por Luis Cernuda, el monólogo dramático fue recogido y usado por muchos de los poetas de la segunda generación de posguerra y posteriormente por los *Novísimos*. Sin embargo, el discurso crítico deja entreverse cierta confusión acerca de las señas de identidad de ese género de origen inglés, empleado sobre todo para objetivar la expresión lírica en primera persona. Este artículo, pretende ofrecer un esbozo básico de los requisitos formales del monólogo dramático en base de fuentes anglosajonas, así como aclarar la función de dichos componentes y su interacción dentro del poema, con el propósito de establecer los límites formales de este género con algo más de rigor para contribuir con ello al estudio de la lírica española contemporánea.

**Palabras clave:** monólogo dramático, Luis Cernuda, poesía española contemporánea

**Abstract:** Since its introduction into Spanish contemporary poetry by Luis Cernuda, the dramatic monologue was picked up and used by many post-war second generation poets and subsequently by the so-called *Novísimos*. However, the critical discourse shows some confusion about the identity of this poetic genre of English origin, used mainly to objectify the lyrical expression in first person. This article aims to provide a basic outline of the formal requirements of the dramatic monologue on the basis of Anglo-Saxon sources, as well as to clarify the role of these components and their interaction within the poem in order to establish the formal limits of the genre with more rigor and to contribute thereby to the study of contemporary Spanish lyrics.

**Keywords:** Dramatic Monologue, Luis Cernuda, Spanish Contemporary Poetry

Aunque los primeros monólogos dramáticos aparecieron hace ya más de un siglo y medio, y a pesar de que su uso ha sido continuo desde entonces hasta nuestros días y por muchos poetas consagrados como de primera fila en la tradición poética moderna, sigue existiendo, no obstante, una marcada confusión alrededor del monólogo dramático. [1]

Tal confusión proviene, en gran medida, de la ausencia de una concepción concreta del género capaz de determinar decisiva y satisfactoriamente sus aspectos tanto formales como funcionales. Los estudios sobre el monólogo dramático reflejan en su conjunto una falta de unanimidad acerca de qué es un monólogo dramático, así como respecto a sus rasgos, cualidades y límites. No es de extrañar entonces que el monólogo dramático haya venido confundiéndose con otras formas poéticas y dramáticas, como la llamada "poesía de máscara" y el soliloquio teatral, por citar los casos más frecuentes.

Sería oportuno, por lo tanto, dar a conocer algunas de las definiciones que los diccionarios literarios ofrecen del monólogo dramático. J. A. Cuddon (1982: 400-401) [2], define el monólogo dramático como "poema en que hay un solo hablante imaginario que se dirige a un auditorio imaginario", cita varios nombres de cultivadores del género y finaliza por remitir al consultante al recurso narrativo denominado "corriente de la conciencia". Los autores del Diccionario de términos e

"ismos" literarios (1977: 96) [3] son mucho más prolijos. Definen el monólogo dramático de la siguiente manera:

"Poema consistente en las palabras de un único personaje que revela en su discurso su propia naturaleza y la situación dramática en que se encuentra. Supone la presencia de un hablante, de un auditorio implícito dentro del poema y de un marco escénico. A diferencia del soliloquio teatral, en el cual el lugar y el tiempo han sido previamente establecidos y en que el personaje está solo, el monólogo dramático revela por sí mismo el lugar, el tiempo, y las identidades de los personajes. El monólogo dramático revela la personalidad total del hablante en un momento significativo".

A Beckson y Ganz (1972: 34-36) [4], libro que al parecer sirvió de modelo a los autores del trabajo anterior, sólo les queda por añadir que el monólogo dramático "fue llamado poema lírico dramático por Browning, que llevó la forma a su más alto desarrollo".

J. R. Harmsworth (1968: 172) [5], nos proporciona una definición bastante similar a la que acabamos de reproducir, pese a que empieza con una afirmación ambigua y muy cuestionable:

"Poema lírico que revela 'un alma en acción' mediante la conversación de un solo personaje en una situación dramática. El personaje está hablando a un oyente identificable pero silencioso en un momento dramático de su vida. Las circunstancias que envuelven la conversación, de la que solamente oímos una parte como un monólogo dramático, se hacen evidentes en el poema mediante la implicación y se da una visión profunda de la naturaleza del hablante".

Las definiciones que acaban de citarse recogen los componentes básicos del monólogo dramático (hablante, interlocutor, marco escénico, momento significativo, etc.). No obstante, dejan sin aclarar muchos de los rasgos distintivos de estos componentes, así como el modo específico en que se emplean dentro del monólogo dramático ¿Cuál es, por ejemplo, la relación del hablante con el poeta? ¿Qué papel ejerce el interlocutor dentro del poema? ¿Es el monólogo dramático un poema "lírico", como se aventura a decir Harmsworth? ¿De qué modo revela el hablante su "personalidad total"?, etc.

Las definiciones, claro está, no pueden ambicionar ser totalizadoras y suficientes, aunque sólo fuera debido a su irremediable brevedad. De ahí que las demostraciones supongan un complemento tan necesario como inevitable. Hemos de escoger, por ende, algunos poemas representativos del género del monólogo dramático a fin de elaborar una concepción satisfactoria del mismo.

Sin embargo, la determinación de si un poema pertenece al género del monólogo dramático o no suele obedecer a criterios generalizados y cuestionables. Por ello, y como forma de mediar entre los dispares puntos de vista, algunos estudiosos del género han procedido a clasificar el monólogo dramático bajo términos como "típico", "formal" y "aproximado", guiándose casi siempre por pautas formales. [6] La valiosa contribución que aporta el estudio de Robert Langbaum (1963 [7]) a la tradición crítica del género tampoco cierra la polémica acerca de la verdadera identidad del monólogo dramático, puesto que se ocupa mayormente de sus cualidades internas y de sus funciones intrínsecas.

Partiendo de lo dicho, estimo necesaria la tarea de exponer en lo sucesivo las condiciones fundamentales del género, que son a mi modo de entender:

## **A. Hablante**

Un monólogo dramático debe tener un personaje central que habla en primera persona. El poema viene a ser entonces la transcripción verbal de cuanto dice este personaje, que constituye el núcleo del poema. El monólogo dramático se concibe y se realiza desde un "yo" que habla (narra, informa, comenta, etc.) acerca de una experiencia personal, bien propia de él de manera exclusiva, bien relacionada con otras personas con quienes él tiene que ver. El "yo" poemático -el hablante- puede que se pronuncie sobre personas o experiencias ajenas, o sobre acontecimientos históricos, pero no por ello deja de ser él el centro del poema ni de revelarse a sí mismo a través de o en relación con lo que cuenta. Porque el monólogo dramático tiene como uno de sus propósitos irremplazables la autorrevelación del hablante.

Desde el punto de vista de la relación hablante-autor cabe señalar dos tipos de hablantes en el monólogo dramático:

**A. I.** El "yo" del poema representa a un personaje marcadamente distinto del autor. El hablante suele ser un personaje famoso o reconocible por el lector a través de la historia, las artes o la mitología. De no serlo, el hablante debe estar suficientemente caracterizado por el autor. De modo que el hablante en el monólogo dramático (histórico, mítico, ficticio, etc.) ha de figurar como ente natural; como individuo autónomo e independiente de su autor.

Para satisfacer esta condición, el monólogo dramático se despoja de toda referencia autobiográfica del autor, directa o explícita. Este distanciamiento entre autor y personaje se consolida, además, mediante la ubicación del personaje en un contexto físico concretamente dibujado.

El hablante se asemeja a un personaje dramático -una "persona"-, puesto que su razón de ser no es separable del contexto dramático en donde se halla. No se percibe como una simple voz poemática ni como una representación simbólica o alegórica. Existe de por sí dentro de un mundo propio y con un carácter determinado cuyos rasgos están suficientemente evidenciados por el monólogo del hablante.

El autor plantea su poema desde el punto de vista de un dramaturgo y/o el de un novelista. La omisión de datos autobiográficos y la individualización de un hablante que se desenvuelve dentro de un contexto determinado garantizan la objetividad del monólogo y le otorgan una tensa calidad dramática.

No obstante, el distanciamiento entre poeta y hablante que supone el monólogo dramático no significa una completa separación entre ambos. Tampoco la objetividad en el planteamiento del monólogo dramático niega las posibilidades líricas. Porque el propósito del género no es sólo dramático (crear un personaje y evocar un contexto definido, a un nivel prioritario en el tratamiento del personaje), sino también lírico, es decir comunicar el modo de pensar y de sentir del autor. Esto quiere decir que el poeta sí existe dentro del monólogo dramático, fundido con el hablante. Pero es característica incuestionable que el monólogo dramático plantea la fusión entre poeta y hablante de manera sutil y altamente dramatizada, a diferencia de lo que normalmente ocurre en otras formas poéticas de índole lírica como el soneto, la elegía, etc.

**A. II.** El hablante constituye primordialmente una voz indeterminada en vez de un personaje concreto. Es una máscara que el poeta escoge a fin de objetivar su voz

personal. La dramatización del monólogo es un pretexto; un correlato objetivo para el estado anímico del autor.

Igual que el anterior, este hablante responde a una concepción dramática. Sin embargo el tratamiento dramático con que se presenta este hablante es mucho menos elaborado que el del anterior. Por ello, los monólogos dramáticos que se estructuran alrededor de este tipo de personaje no suelen situar al hablante en un escenario rico en detalles y pormenores. El "yo" se sobrepone a un contexto ambiguo cuyos rasgos están más sugeridos que concretados. Como resultado, el hablante no nos impresiona por su individualidad y autonomía, sino más bien por lo que nos puede revelar del propio autor. El valor lírico del monólogo en este caso se refuerza a costa de su valor dramático.

La existencia de dos tipos de hablantes y la distinción entre la incidencia dramática del primero por un lado y la lírica del segundo por otro no niegan la objetividad del género, aunque sí la atenúan en cierta medida al mezclarse el monólogo, en el caso del segundo hablante, con elementos subjetivos y referencias autobiográficas.

Es importante que no se confundan los dos tipos de hablantes en sus rasgos y propósitos. La intervención directa del poeta en un monólogo dramático estructurado alrededor de un hablante del primer tipo con intenciones primordialmente dramáticas y objetivadoras mermaría la eficacia del género.

No estaría de más mencionar aquí que el uso lirizante del monólogo dramático es, en general, posterior a los inicios del género durante la época victoriana y bien diferente, en particular, de la concepción que Robert Browning tuvo de él. La orientación lírica del monólogo dramático, característica de los monólogos de Alfred Tennyson, se propagó por los poetas modernos como W. B. Yeats, Ezra Pound y sobre todo T. S. Eliot.

Queda por señalar una característica significativa de la mayoría de los hablantes del monólogo dramático: su naturaleza censurable. El personaje nuclear suele representar un carácter cuyos puntos de vista y experiencia concuerdan poco con las normas aceptadas por sus contemporáneos, sobre todo si lo examinamos a la luz de su *status* social. Una dama asesina de la corte de Luis XIV, un obispo indulgente y corrupto, un duque paranoico, un fraile pintor fascinado por la belleza carnal, una madre hereje, un héroe nihilista, etc. forman parte de la galería de los protagonistas en algunos de los más consagrados monólogos dramáticos de Robert Browning y Lord Alfred Tennyson. [8]

Gracias al carácter poco común del personaje, éste constituye un caso interesante capaz de captar la atención del lector de tal modo que el distanciamiento entre autor y personaje quede asegurado. Quizá por ello, la naturaleza censurable abunda más en los hablantes del primer tipo que en los del segundo, ya que forma parte del valor dramático del personaje y de su verosimilitud como "otro" distinto del autor. Además, el carácter antisocial del hablante le proporciona a éste, en opinión de Robert Langbaum, "una perspectiva extraordinaria" que contrasta con las expectativas de los lectores e inquieta su complacencia ética asegurada por las normas sociales vigentes [9]. Es esa perspectiva, peculiar del hablante y consecuencia de su naturaleza censurable, lo que, de hecho, activa la carga expresiva propia del género del monólogo dramático.

## **B. Interlocutor**

Imprescindible es la presencia de un interlocutor en cualquier poema monologado para que éste sea un monólogo dramático propiamente dicho. La figura del interlocutor se representa en el monólogo dramático como una(s) persona(s) a quien(es) van dirigidas las palabras del hablante. Hay que puntualizar desde el principio que el interlocutor no desempeña en los monólogos dramáticos mejor conseguidos la función de simple oyente, sino que toma una parte activa en el curso del monólogo. Implícitamente "dialoga" con el hablante. Sin embargo, su parte en el diálogo debe de ser transcrita y reflejada en el poema de manera indirecta. De no ser así el poema perdería su calidad de monólogo y se convertiría en un diálogo. Las intervenciones del interlocutor han de plasmarse en el poema mediante las palabras del hablante, que a veces las reproduce de forma intacta y otras las insinúa a través de preguntas, comentarios, observaciones, etc. El monólogo dramático constituye originalmente un diálogo monopolizado por uno de sus dos interlocutores, o sea, el personaje central del poema. Veamos unos ejemplos.

En uno de los monólogos dramáticos más célebres de Robert Browning, "My Last Duchess", el duque de Ferrara está conversando con su huésped, que ha sido enviado por un conde a fin de acordar los términos de un posible matrimonio entre la hija de éste y el duque. En una parte del monólogo del duque leemos:

*"¿Haría Vd. el favor de sentarse y contemplarla? Dije 'Fra Pandolf' intencionadamente, porque nunca han visto los forasteros como Vd. aquel rostro retratado, la hondura y la pasión de su penetrante mirar, sino que a mí acudieron (puesto que nadie les hubiera podido levantar la cortina, más que yo) para preguntarme, si valor para ello tuvieron, ¿cómo se explica una mirada así? pues no es Vd. el primero que me lo ha preguntado..."*

*[Will't please you sit and look at her? I said 'Fra Pandolf' by design, for never read Strangers like you that pictured countenance, The depth and passion of its earnest glance, But to myself they turned (since none puts by The curtain I have drawn for you, but I) And seemed as they would ask me, if they durst, How such a glance came there; so, not the first Are you to turn and ask thus... [10]*

En el monólogo dramático "Fra Lippo Lippi", también de Browning, encontramos al fraile hablando con los guardias -"serenos"- que le acababan de sorprender por la noche en un barrio de mala reputación. Empieza así:

*"Soy el pobre hermano Lippo, si Vds. me permiten. No tienen por qué clavar sus antorchas en mi cara".*

*[I am poor brother Lippo, by your leave! You need not clap your torches to my face.*

Más adelante les dice:

*¡Aha!, ya reconoce a sus superiores. Quite entonces esa mano suya que me está manoseando la garganta. Y guste conocerme mejor. ¿Que quién soy? Pues alguien, señor, que se aloja con un amigo,*

a tres calles de aquí -es un tal... *¿Cómo lo diría Vd.?*  
Patrón- un Cosimo de Medici".

[Aha, you know your betters! Then, you'll take  
Your hand away that's fiddling on my throat,  
And please to know me likewise. Who am I?  
Why, one, sir, who is lodging with a friend  
Three streets off -he's a certain... how d'ye call?  
Master- a... Cosimo of the Medici.

Y más abajo:

Sí, soy el pintor, *ya que así me acaban de llamar*

[Yes, I'm the painter, since you style me so. [11]]

La presencia del interlocutor, como se aprecia de los fragmentos arriba citados, es bien notable. Sus intervenciones, así como sus reacciones y gestos, quedan claramente reflejados mediante las palabras del hablante. El interlocutor, además, constituye el centro de atención para el hablante y el directo receptor de su mensaje.

La fuerza dramática que esta técnica otorga al monólogo es sin duda grande. Entre otras cosas, rompe la monotonía del monólogo, sobre todo en los poemas largos, dándole flexibilidad y movimiento. La presencia de un interlocutor definido y bien visualizado redondea la situación dramática al asegurarle dentro de los límites del poema los dos polos necesarios para su desenvolvimiento. El monólogo se convierte de este modo en una pieza dramática autosuficiente capaz de resolverse por sus propios recursos.

El planteamiento del monólogo como un intercambio verbal espontáneo entre dos personas suficientemente individualizadas hace que el lector se olvide de la existencia del poeta dentro/detrás del poema. La objetivación del hecho poético, o, si se quiere, el distanciamiento entre el autor y su obra, alcanza por lo tanto un nivel satisfactorio de acuerdo con las exigencias de una época que mira con desconfianza toda manifestación sentimentalista y subjetiva del autor en su obra.

La presencia de un interlocutor definido y el reflejo de su intervención son características de aquellos monólogos que tienen por personaje central un hablante del tipo I. Es decir un hablante bien individualizado dentro de un contexto determinado y rico en detalles. El resultado es un monólogo altamente dramatizado con mínimas connotaciones líricas. No es ninguna coincidencia la abundancia de los interlocutores activos en los monólogos de Robert Browning, puesto que fue él el poeta que más se preocupó por cuidar "el principio dramático" de sus poemas; hasta tal punto que muchos de sus monólogos dramáticos no tienen nada que envidiarles a las escenas teatrales mejor conseguidas.

Sin embargo, el papel del interlocutor en el monólogo no está siempre dotado con la misma fuerza dramática. Abundan los casos en que el interlocutor se limita a escuchar cuanto le dice el hablante de forma pasiva, sin hacer intervención alguna. Pero no por ello la presencia del interlocutor debe de estar menos explicitada. El interlocutor, bien por su sola presencia junto al hablante, bien por la particular relación que le une a éste, tiene una influencia indirecta pero decisiva en el desenvolvimiento del monólogo. Primordialmente, el hablante selecciona sus palabras y elige su estrategia a fin de conseguir algo calculado de su interlocutor. Debido a ello la autorrevelación del personaje central se refuerza dramáticamente, al ser un resultado coyuntural del monólogo. Un interlocutor pasivo, además, puede

reflejar no obstante una caracterización dramática satisfactoria. Gracias a los datos que el poeta suministra hábil y sutilmente a través de su personaje central, los rasgos concretos de la personalidad del interlocutor -edad, sexo, función, etc.- se divisan paulatinamente a lo largo del monólogo.

Por otro lado, no faltan los monólogos dramáticos en los que el interlocutor es apenas explícito y mínimamente individualizado. Nos damos cuenta como lectores de que el monólogo va dirigido a alguien que está dentro del poema junto al hablante, pero quedamos sin datos concretos sobre este segundo personaje. La presencia del interlocutor figura entonces como una referencia ambigua y poco decisiva en el fluir del discurso del hablante. A veces no existe más indicio de la presencia de otro personaje que un pronombre de segunda persona gramatical cuyo significado referencial puede generalizarse fuera de los límites del poema. Los interlocutores de esta categoría se hallan normalmente junto con hablantes pobremente caracterizados o, lo que es casi lo mismo, en los monólogos cuya finalidad es más lírica que dramática.

Además de los monólogos de orientación dramática y lírica, hay otros basados en planteamientos narrativos. En estos últimos, la fuerza expresiva no resulta del intercambio dialéctico entre dos personajes individualizados ni de la directa autorrevelación del hablante, sino de presentar, mediante la narración, una experiencia pasada. En la mayoría de los casos, el interlocutor está omitido del poema por constituir un complemento sobreentendido de la narración. Cuando sí aparece en el poema, su caracterización suele ser muy limitada, si no totalmente nula. Las intervenciones del interlocutor carecen de influencia sobre la perspectiva del hablante. Sirven, no obstante, para objetivar la narración y darle más dinamismo y flexibilidad.

Queda por señalar un interlocutor de índole singular. Se da en aquellos monólogos en los que el hablante se comunica con un personaje carente de realidad física dentro del poema, por razones muy diversas (está muerto, lejano, es producto de la fantasía del hablante, etc.). Pese a esa ausencia física, el interlocutor, no obstante, desempeña un papel activo en el monólogo del hablante, puesto que se manifiesta en la mente de éste de modo patente. El hablante lo percibe como una presencia viva, le dirige sus palabras directamente y *amolda* su discurso para hacer que el mensaje le llegue a él de la mejor forma posible. De modo que el poema se plantea como un intercambio entre dos personajes bien definidos. Los monólogos dramáticos que contienen este tipo de interlocutor suelen reflejar una fuerte conmoción emocional del personaje central, que parte de una soledad acosada, evidente por su necesidad de entablar una comunicación con una persona ausente. La epístola puede ofrecer una forma adecuada para este tipo de monólogos, sobre todo cuando se orienta hacia una revelación espontánea y sincera del estado en que se encuentra el remitente. Además del monólogo epistolar de Robert Browning titulado "An Epistle Containing the Strange Medical Experience of Karshish, the Arab Physician", [12] hay que citar -a modo de ejemplo de monólogo que encierra esta clase de interlocutor- el titulado "A Toccata of Galuppi's", también de Browning. [13]

Los rasgos del interlocutor en el monólogo dramático podrá variar según elección del autor y conforme con el uso que quiera hacer del género. Lo indispensable es ofrecer un personaje con función de interlocutor respecto al hablante, a fin de simular el proceder de una conversación improvisada y dejar claro que el personaje central, el "yo" del poema, no se encuentra a solas lanzando su discurso al vacío. A efectos de una dramatización satisfactoria del monólogo, el interlocutor ha de ser el receptor directo del mensaje del hablante y debe influir de algún modo sobre su desenvolvimiento. Individualizar el interlocutor y caracterizarlo aumentaría, de hecho, la eficacia dramática del monólogo. La orientación del monólogo hacia una primacía dramática, narrativa, lírica o descriptiva condicionaría los rasgos del

interlocutor así como su relación con el hablante, según se ha intentado aclarar en los párrafos anteriores.

La ausencia absoluta de un interlocutor determinado en el monólogo contraviene las normas del género del monólogo dramático, a la vez que incrementa el riesgo de confundirlo con otras formas expresivas. El soliloquio teatral y el monólogo interior, frecuente este último en la narrativa moderna, comparten con el monólogo dramático algunos rasgos formales y funcionales hasta tal punto que muchas veces las tres modalidades vienen mezcladas en la dicción crítica. [14] En esas tres formas existe un personaje que se expresa en primera persona directamente, casi siempre en tono conversacional. Sin embargo, hay una diferencia básica entre el monólogo dramático por una parte y las dos formas restantes, por otra. El hablante del monólogo dramático es consciente de la existencia de un interlocutor. Esa consciencia condiciona su mensaje al dotarlo sobre todo de una intencionalidad que se impone sobre la autorrevelación. A diferencia de esto, el personaje en el soliloquio teatral y en el monólogo interior se halla a solas y por lo tanto se expresa libre y despreocupadamente. Dicho en otras palabras, la autorrevelación del personaje constituye la finalidad directa del soliloquio y del monólogo interior, mientras es sólo un resultado indirecto, pero no por ello menos calculado por el autor, en el monólogo dramático. Las palabras del personaje en las dos primeras formas se ajustan a la verdadera comprensión que éste tiene de su carácter (motivos, deseos, propósitos, etc.); las del hablante en el monólogo dramático, por contraste, se hallan en conflicto con la última verdad de su carácter, que hemos de elaborar, por ende, no sólo a base de cuanto dice, sino *además* de cuanto dice. De modo que no sería erróneo postular que el fundamento en los soliloquios y los monólogos interiores es principalmente lírico (subjetivo), y dramático (subjetivo-objetivo) en los monólogos dramáticos.

La línea divisoria entre un soliloquio y un monólogo dramático es, a veces, muy difícil de trazar. Un poema que tiene por protagonista un personaje caracterizado dotado de un contexto propio y que se revela en primera persona puede plantear problemas a la hora de decidir si es principalmente un monólogo dramático, un soliloquio o una poesía objetivada mediante el uso de una máscara. En este caso la presencia de un interlocutor determinado constituirá una de las pruebas decisivas para salir de duda. Sin embargo no faltan los poemas que se prestan a un análisis satisfactorio como modalidades del género del monólogo dramático pese al incumplimiento del requisito de encerrar un interlocutor definido. En tal caso habrá de barajar la posibilidad de que el lector sustituya al interlocutor como receptor directo y necesario (no sólo final) del discurso del hablante, siempre según las circunstancias particulares de cada poema. En seguida veremos cómo el monólogo dramático, ejemplo excelente de la poesía posromántica, consigue transformar al lector en partícipe activo en el diálogo creativo del poema, a fin de romper el aislamiento del poeta y de acercar su particular mundo imaginativo a su público.

La crisis que experimentó el arte en general y la expresión poética en particular desde el romanticismo (finales del siglo XVIII) relegó a los poetas a un estado de soledad y de marginación, a la vez que cuestionó su tradicional función como privilegiados intérpretes de la realidad. Los primeros poetas victorianos, en vez de orientarse hacia adentro para hablar consigo mismos o con sus musas, a semejanza de sus maestros románticos, se dirigieron hacia afuera con la intención de hablar con sus coetáneos. Se dieron cuenta de que los tiempos habían cambiado y de que su público requería de la poesía otra clase de satisfacción distinta a la que le ofrecían los románticos. De acuerdo con las miras objetivas de su sociedad, los poetas victorianos optaron por despojar su poesía de las apariencias subjetivas y autoindulgente a fin de presentar el discurso poético como el resultado de una práctica disciplinada capaz de incrementar el conocimiento que el hombre tiene de sí mismo y de su realidad.

La necesidad de objetivar el discurso poético estaba ligada desde el primer momento a la consciencia aguda que de su público tenían los autores victorianos. No era solamente indispensable dramatizar el "yo" del poema para impedir su ya incómoda identificación con el poeta, sino que también había que satisfacer el compromiso del poeta para con su público, puesto que la teoría crítica victoriana subrayaba el valor comunicativo-instructivo de la literatura, a diferencia de la romántica, que había estimado la producción literaria principalmente como "el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos", según formula William Wordsworth reiteradamente en el prólogo a *Lyrical Ballads* (Tennyson, 1798: 734-741). [15] De ahí el fenómeno de la aparición del interlocutor en la poesía victoriana en general y en el monólogo dramático en particular. El monólogo dramático, además de presentar el personaje del poema como un "otro" distanciado del poeta, plantea la expresión poética como un acto de comunicación, como un diálogo entre dos personas definidas: hablante e interlocutor. Si el hablante representa, en su dimensión lírica, una dramatización del "yo" del poeta, entre otras cosas para conseguir una comunicación objetivada con su lector, entonces sería justificable postular que el interlocutor responde en esencia a una dramatización de ese lector con quien el poeta anhela comunicarse. Es decir, debajo de la estructura comunicativa aparente del monólogo dramático entre hablante e interlocutor subyace otra más profunda entre poeta y lector. El poeta del monólogo dramático dialoga con su lector indirectamente y mediante la presentación del poema como una comunicación explícita entre dos personajes. De modo que el género del monólogo dramático significó de hecho el triunfo de la poesía ante sus dos desafíos básicos durante la época victoriana. Por una parte, preservó el valor auto-expresivo o lírico heredado de la poesía romántica inmediatamente anterior y, por otra, cumplió con el compromiso social de entablar una relación significativa entre la poesía y el público.

En el monólogo dramático la consciencia del público por parte del poeta se traduce dramáticamente en la presencia del interlocutor. El poeta mete el lector dentro del poema para asegurarse una audiencia que recibe su revelación a la vez que la condiciona y la dota de disciplina. Esa relación directa e íntima entre poeta y lector refleja la soledad radical del poeta dentro de la sociedad y su miedo a que su mensaje caiga en el vacío o se convierta en un monólogo subjetivo e inútil. "Con un interlocutor dentro del poema", escribe Dorothy M. Mermin, "el hablante tiene con quien hablar". [16] Y el poeta, a su vez y a través de su "yo" proyectado en el hablante, habla con su lector convocado dramáticamente dentro del poema mediante ese "tú" a quien se dirige el hablante.

La relación hablante-interlocutor, sin embargo, no se entiende sólo y únicamente bajo el concepto de ser un tratamiento dramático de la relación original entre poeta y lector. Existe además otra perspectiva, no menos coherente, consistente en ver al interlocutor en el monólogo dramático como una parte complementaria del "yo" hablante, directamente vinculada, como éste, a la personalidad del poeta. Dicho en otras palabras, si el hablante representa una de las "voces" del poeta, objetivada dramáticamente mediante una máscara, entonces el interlocutor podría representar de hecho la consciencia del poeta que, dentro del poema, contempla esa voz particular. El "tú" en el monólogo dramático viene a ser, por ende, una invención del "yo" poemático que es, a su vez, una proyección del "yo" del poeta.

El resultado de esta clase de planteamiento es sin duda la objetivación máxima de la expresión poética. Por obra de su desdoblamiento dual el poeta consigue transferir al poema una experiencia suya con todos los detalles y el dinamismo originales, es decir tal como la ha vivido imaginativamente. La experiencia personal, entendida como una dialéctica viva entre la consciencia de una identidad propia, relativamente constante, por una parte, y las manifestaciones continuas y transmutables de la realidad externa, por otra, se plasma en el monólogo dramático a modo de intercambio activo entre hablante e interlocutor. El poema se convierte en hecho

autosuficiente y viene a encerrar en sí los principios de un desenvolvimiento completo, así como las claves referenciales necesarias para elaborar su sentido último. Igual que una pieza teatral, el monólogo dramático se muestra capaz de reclamar toda nuestra atención independientemente de la existencia del autor. El propósito de objetivar al máximo una vivencia básicamente subjetiva (lírica) queda por tanto perfectamente logrado en la poesía mediante el género del monólogo dramático.

### C. Relación entre hablante e interlocutor

Entre el hablante y su interlocutor en el monólogo dramático existe una relación específica y activa. De acuerdo con lo señalado anteriormente, el hablante tiene una consciencia clara de la presencia del interlocutor, lo cual condiciona el curso y la naturaleza de su monólogo. Hemos comentado también que la función del interlocutor no es la de un oyente pasivo sino la de un partícipe cuya intervención es necesaria en el desarrollo del monólogo.

A nivel externo, la relación entre los dos personajes del poema se refleja mediante las palabras del hablante, que reproduce indirectamente la intervención del interlocutor. La situación dramática del poema aleja, además, el carácter gratuito o generalizado de tal relación, puesto que la ubica dentro de un contexto espacio-temporal concreto y le proporciona una intencionalidad determinada. El hablante se dirige a su interlocutor con la intención de conseguir algo de él, y éste se interesa en el discurso de aquél y lo sigue hasta el final.

Sin embargo, aparte de esas manifestaciones exteriores, variables según el tratamiento dramático de cada poema, la relación entre hablante e interlocutor obedece a un mecanismo que opera de modo constante en todos los monólogos dramáticos. Para determinar los aspectos fundamentales de dicho mecanismo y conocer su significado es necesario plantear la siguiente pregunta: "¿Por qué se revela el hablante y cómo reacciona su interlocutor ante esa revelación súbita y aparentemente gratuita?". La respuesta a la primera parte de la pregunta reside básicamente en la naturaleza del personaje central, cuyo rasgo principal hemos señalado anteriormente. Nos referimos al carácter censurable del hablante y su extraordinario punto de vista. En la mayoría de los monólogos dramáticos los hablantes representan a personas censurables cuyas perspectivas (éticas, estéticas, intelectuales, etc.) están en desacuerdo con el sistema de valores de sus sociedades. [17] El crítico Philip Hobsbaum reduce, sin temor a la desmesura, la galería de los personajes centrales de los monólogos dramáticos a ciertas clases, "en su mayoría irresponsables, *antisociales* o débiles", para concluir no sin acierto que "tales personajes tienden a involucrarse en situaciones que requieren autorrevelación". [18]

Subrayo la palabra "antisocial" por ser sumamente iluminadora en nuestro análisis, puesto que indica la soledad radical del personaje dentro de su sociedad. La soledad del personaje es la consecuencia inevitable de su perspectiva extraordinaria que rompe con las miras y normas ordinarias adoptadas por sus coetáneos. Si los personajes toman su postura individual mediante un acto de voluntad, no logran pese a ello asimilar el significado verdadero de sus actos ni se resignan definitivamente a la marginación en que incurren por tales actos. Son entonces personas enajenadas, en conflicto continuo consigo mismas. 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.

El interlocutor, por su parte, responde al discurso del hablante en dos fases sucesivas: primero se identifica afectivamente con el hablante y luego se distancia de él a medida que va formulándose un juicio propio. De acuerdo con las líneas generales de la tesis de Robert Langbaum de que el monólogo dramático deriva "su efecto especial de una tensión entre simpatía y enjuiciamiento", [19] vamos a exponer sucintamente de qué modo opera tal tensión durante el desenvolvimiento del poema, con especial atención al interlocutor.

En su afán de captar la esencia del discurso del hablante, el interlocutor se olvida momentáneamente de sí mismo y se suspende en él la facultad crítica. La suspensión del sentido crítico da lugar a un acto de identificación afectiva con el hablante por parte del interlocutor, durante el cual éste llega a compartir la perspectiva extraordinaria de aquél, liberándose así de todo prejuicio ético. Como resultado de ello, el interlocutor ve al hablante desde dentro y aprecia sus valores y motivos particulares. "Aprobamos las acciones de los otros", escribe Pedro Laín Entralgo en su exposición del pensamiento de Adam Smith, "cuando estamos de completo acuerdo ético poniéndonos en la situación del otro y preguntándonos si, puestos en ella, podríamos aprobar nuestras propias acciones y simpatizar con nuestros propios sentimientos". [20] Pero ese mismo acto de identificación con un ente ajeno termina paradójicamente por reforzar la autoconsciencia del interlocutor y reactivar su sentido crítico. [21] De ahí que la valoración a la que llega el interlocutor acerca del carácter y de la experiencia del hablante parte de una aprehensión empática e individual, con independencia de las normas externas. Ese juego dialéctico entre la proyección afectiva y el enjuiciamiento crítico genera una comunicación interpersonal verdadera entre el hablante y su interlocutor en el monólogo dramático. Tiene además el valor de romper el aislamiento del hablante y de liberar la perspectiva del interlocutor de los prejuicios sociales estereotipados.

En su dimensión profunda el juego dialéctico entre hablante e interlocutor es aplicable, por un lado, a la interacción acaecida dentro del poeta, es decir entre su consciencia como portador de una identidad individual y aquella parte de sí proyectada provisionalmente en una existencia ajena, y por otro a la relación del poeta con el lector. Partiendo de la suposición de que el interlocutor (el "tú" del monólogo dramático) admite dos lecturas: la de simular la función del lector dentro del poema o la de simbolizar la autoconsciencia del poeta en su identidad propia, el enjuiciamiento final que formula el interlocutor acerca de la experiencia del hablante señalaría de hecho tanto la actitud del lector frente al personaje que monologa como la del poeta hacia esta parte de su "yo" transformada en otro. Resolver el desequilibrio entre la proyección afectiva del "yo" en el otro y la necesidad vital del "yo" de mantenerse distanciado respecto al otro, reafirma últimamente la consciencia de la identidad propia a la vez que genera una comprensión simpática ente el "yo" y el otro. La experiencia del poema se convierte en un ejercicio de autognosis y de comunicación interpersonal afectiva. El hablante supera su soledad y se reconcilia al expulsar su conflicto hacia el exterior y confiárselo a otro. El interlocutor a su vez aprende algo nuevo acerca de sí mismo y vive como suya una experiencia ajena. La adaptación de una perspectiva distinta a la suya ensancha su visión ética y refresca sus criterios morales, liberándole así tanto de sus miras egocéntricas como de las normas ordinarias y rutinarias de su sociedad. Y el poeta, mediante el desdoblamiento dramático en hablante e interlocutor, objetiva una experiencia altamente subjetiva y resuelve un conflicto interior transformándolo al mismo tiempo en materia enriquecedora compartible con los demás. Esa interacción dinámica entre el hablante y el interlocutor hace que el monólogo dramático se torne diálogo riguroso entre el lector y el poeta, así como monólogo creativo del poeta consigo mismo. El monólogo dramático logra satisfacer por lo tanto el principio lírico del discurso poético además de conseguir el propósito de objetivarlo y de enlazarlo con el público, rompiendo de ese modo el aislamiento del poeta dentro de la sociedad.

## **D. Dramatización del monólogo**

Las tres condiciones anteriormente expuestas componen en su conjunto lo que nosotros consideramos las "señas de identidad" del género del monólogo dramático. La ausencia de cualquiera de estos tres elementos en un poema desafiaría seriamente todo intento de verlo como monólogo dramático. Soslayar este hecho sólo continuaría la confusión existente respecto a la definición del monólogo dramático.

Sin embargo, además de estos tres requerimientos básicos (hablante, interlocutor e intercambio entre ambos), existe una serie de rasgos que suelen encontrarse en los monólogos dramáticos. Sin llegar a ser indispensables, desde el punto de vista formal esos elementos nuevos desempeñan un papel decisivo en la consecución satisfactoria del monólogo dramático. Los hemos agrupado bajo el término general de "dramatización", puesto que comparten entre sí el objetivo de potenciar la condición dramática del monólogo y de reforzar su principio objetivador.

### **D.1.: La situación que envuelve al hablante y su interlocutor en el poema**

Determina ésta el marco referencial del monólogo, la relación entre hablante e interlocutor y el motivo directo que da lugar a la auto-expresión del personaje central. La situación ha de incluir una serie de elementos que responden a varias preguntas tales como: ¿dónde y cuándo habla el personaje?, ¿por qué decide expresarse de ese modo riguroso delante de su interlocutor?, ¿cómo han llegado a estar juntos ambos personajes?, etc.

La identidad dramática del monólogo depende, en gran medida, del tratamiento de la situación. Ubicar el poema en un marco espacio-temporal determinado ilumina su argumento y matiza el discurso del personaje central. El sentido final del poema no sólo se extrae de las palabras, como ocurre en las composiciones de índole lírica, sino también del contexto concreto que las encierra. En ese aspecto, el poeta se sirve de las técnicas dramáticas y narrativas para la realización del poema. El discurso poético queda condicionado por las circunstancias específicas del texto, a semejanza de las intervenciones verbales de los personajes en una obra de teatro o en una novela. De esa manera el planteamiento poético llega a cobrar mayor objetividad y concreción. Además de ser emitido por un personaje particular, el monólogo se realiza dentro de una situación cuyos rasgos y detalles son orgánicamente referidos a aquel personaje. La definición de la situación refuerza la caracterización del personaje central tanto como la dramatización del argumento, haciendo que el "yo" poemático diste de ser "una voz" generalizable, susceptible de referirse al poeta. Dicho en otras palabras, la iluminación de las circunstancias que rodean al personaje y su discurso consolida el distanciamiento entre el poeta y su obra, a la vez que dota a ésta de mayor autonomía.

Cabría señalar aquí que el tratamiento de la situación en el monólogo dramático difiere según el propósito que se quiera conseguir. En los monólogos dramáticos típicos, cuyo propósito primordial es la dramatización del argumento y la objetivación del discurso poético, el poeta presta especial atención a definir y fijar la situación con suficientes referencias capaces de sugerir un clima dramático (mediante acotaciones tácitas que delinear el marco espacio-temporal del poema y revelan movimiento, ropaje, acontecimientos pasados, etc.). Todo ello ha de ser, claro está, sutilmente incorporado al discurso para no obstaculizar el flujo espontáneo característico de todo monólogo, lo cual requiere una maestría cuyo grado varía de un poeta a otro.

Los monólogos dramáticos con finalidad lírica, es decir, donde el personaje es más una máscara para el poeta que una simulación de una persona, suelen reflejar situaciones vagas y poco detalladas. Y lo mismo los monólogos dramáticos con proceder narrativo, donde hechos y acontecimientos cobran más importancia en detrimento del desenvolvimiento dialéctico del argumento y de la auto-expresión del personaje central.

En algunos monólogos dramáticos la situación llega a desempeñar una función importante por lo que tiene de dimensión sugestiva. Esto se ve sobre todo en aquellos monólogos dramáticos que evocan un trasfondo histórico y desplazan los elementos centrales del poema (personaje, situación, argumento) a épocas pasadas. En tales monólogos dramáticos la situación, además de servir como un recurso esencial para la dramatización del argumento y la caracterización objetivadora del personaje central, sirve también para encubrir el mensaje final del poema.

Del mismo modo en que el personaje central del monólogo dramático -el hablante- representa una cobertura del "yo" del poeta, la situación histórica a su vez disfraza el argumento verdadero del poema. Por consiguiente, las situaciones históricas en los monólogos dramáticos no son gratuitas ni meramente decorativas, sino que guardan siempre un paralelismo con el contexto actual del poeta. Ese paralelismo, sin embargo, no se establece de manera directa y fácil de detectar, sino de modo sutilmente sugestivo. Esa táctica responde tanto al deseo del poeta de esquivar la censura como a su interés por plantear el discurso poético dramática y creativamente, en vez de hacerlo de modo explícito y directo.

El paralelismo tácito entre pasado y presente evocado en el monólogo dramático implica además un intento no sólo de iluminar el presente a través del pasado sino también de ver el pasado mediante una conciencia crítica, a fin de revelar en él valores nuevos y realzar matices inusitados. [22]

La situación del monólogo dramático suele encerrar en sí suficiente fuerza dramática y suele ser escogida en virtud de su capacidad de posibilitar el desenvolvimiento dinámico del poema y de justificar la afloración expresiva del hablante. En este aspecto la situación proporciona al poema un "correlato objetivo", salvaguardando así al monólogo de parecer un discurso gratuito y accidental. Para satisfacer ese requerimiento, la situación escogida en la mayoría de los monólogos dramáticos coincide con un periodo conflictivo en la vida del personaje central o con uno de sus momentos críticos, cuando está más propenso a manifestarse vigorosa y espontáneamente. A nivel formal, el monólogo dramático sabe evidenciar esos momentos mediante la introducción del personaje en plena conversación. El poema empieza abruptamente sin preludio ni introducción alguna y sitúa al lector de inmediato frente a una conversación ya empezada y en pleno desarrollo.

El movimiento dinámico que le otorga al monólogo dramático ese comienzo súbito se mantiene a lo largo del poema mediante el ritmo fluido de la conversación y no decae ni siquiera al final, puesto que el poema no termina realmente con su texto, sino que prosigue más allá de los límites de éste. Dicho en otras palabras, la situación tratada en el monólogo dramático representa un trozo recortado de un contexto cuyos comienzo y terminación se hallan fuera del marco del poema.

Esa fragmentariedad, sin embargo, no merma el sentido de la unidad orgánica del monólogo dramático. Más bien sirve para condensar al máximo su carga expresiva e incrementar la tensión y el dinamismo del discurso poético. En términos dramáticos, el monólogo dramático se plantea como si fuera la escena clave de una obra de teatro donde estalla la carga expresiva para iluminar el conjunto de la obra, tanto sus partes precedentes como posteriores.

## D. 2.: La caracterización

Cuando nos ocupamos del hablante del monólogo dramático subrayamos la importancia de que éste tenga un carácter suficientemente definido. Lejos de figurar como una "voz" ambigua y generalizada, el personaje central debe imponerse -decíamos- como una persona natural y autónoma, dotada de cualidades propias. Esta finalidad se consigue primordialmente mediante la caracterización, es decir presentando al hablante, y en menor medida a su interlocutor, con atributos particulares capaces de distinguirlo claramente y de resaltar su independencia dentro del poema.

El recurso de la caracterización sirve para objetivar el discurso poético en el monólogo dramático y propulsar una lectura dramática basada en un distanciamiento entre el autor y su personaje. En este aspecto, el poeta del monólogo dramático se asemeja al dramaturgo en cuanto al planteamiento de la obra. Pero si el dramaturgo dispone de varios recursos para caracterizar sus personajes (el diálogo, la acción, la amplitud del espacio y del tiempo, la diversidad de interacción entre los personajes, etc.), el autor del monólogo dramático ha de valerse de métodos mucho más restringidos a fin de darle fuerza dramática y expresiva a su personaje y conferirle un carácter propio y discernible.

Entre los recursos de caracterización de los que se sirve el autor del monólogo dramático destaca el de la *interiorización*. Para lograr una dramatización eficaz del monólogo no será suficiente ubicar al hablante dentro de una situación dramática determinada y proporcionarle un cierto argumento, sino que es sumamente importante representarlo "desde dentro". Uno de los propósitos insoslayables del monólogo dramático es el de reflejar con máxima fidelidad el modo de sentir y de pensar del personaje central cuando éste efectúa su discurso. Dicho de otra manera, las palabras del monólogo tienen la función de iluminar la naturaleza verdadera de quien habla antes o por encima de cualquier otra: exponer un tema concreto, narrar un hecho, defender una postura, etc. Representar el personaje desde dentro implica una visión psicológica, imprescindible para la caracterización en el monólogo dramático. El hablante se nos presenta de modo que revela sus motivos e impulsos más recónditos, esclareciendo, de manera sutil, lo que Robert Browning describió como "los incidentes del desenvolvimiento de un alma". [23] En este sentido el monólogo dramático se aproxima a una de las técnicas más favorecidas por la narrativa moderna, o sea al procedimiento que se suele denominar "monólogo interior", "asociación libre de pensamiento" o "corriente de consciencia". [24]

La visión psicológica o la interiorización del personaje central no es accidental ni decorativa en el monólogo dramático. Forma parte íntegra del mecanismo peculiar del género. Sin una revelación adecuada del interior del personaje sería difícil que el lector consiguiera proyectarse en él y participar, por ende, emotivamente en su perspectiva particular. Ese impedimento anularía de hecho la tensión entre el enjuiciamiento y la identificación afectiva, básica en el mecanismo del género.

La visión psicológica, además de ser un principio fundamental para la caracterización, tiene otra función no menos importante. Del mismo modo que la situación concreta el argumento del poema y lo vincula a un espacio y a un tiempo determinados, la interiorización psicológica del personaje agudiza más aún esa concreción del monólogo, refiriendo el argumento a la naturaleza específica del hablante.

La concreción del monólogo, tanto desde el punto de vista histórico (su ubicación en un marco espacio-temporal) como desde la perspectiva psicológica (revelación interior del hablante), convierte el género en un ejemplo excelente de lo que se puede calificar como "literatura relativista". Dicho en otras palabras, la verdad en el

monólogo dramático o, si se quiere, su sentido último, están altamente relativizados, puesto que nuestra valoración ética y nuestra respuesta emotiva -como lectores- quedan obligatoriamente pendientes de nuestro conocimiento del personaje, así como de su determinado contexto existencial. Cabría decir por lo tanto que el discurso poético en el monólogo dramático se plantea de acuerdo con los criterios de la objetividad modernamente entendidos, al hacer que el sentido del poema diste de ser el resultado de una visión subjetiva, impuesta por el autor desde fuera, o de una fórmula cómodamente elaborable según pautas externas y absolutistas. Lejos de todo aquello, y debido a su planteamiento relativista, el significado del monólogo dramático es la consecuencia inferible de cuantos elementos encierra el poema en dependencia de la capacidad participativa del lector. "El significado del poema", advierte Langbaum, "no es separable de los hechos y es, en este sentido, psicológico e histórico, co-extensivo con los hechos del personaje y del contexto. Cualquier formulación del significado en términos aplicables más allá de las condiciones del poema resulta parcial y problemática como un informe sobre el mismo". [25]

La revelación psicológica del interior del personaje central implica necesariamente que éste tenga rasgos personales y figure como individuo y no como tipo genérico. La individualización del personaje acentúa de hecho su cualidad de persona real y posibilita por consiguiente la dialéctica proyectiva entre él y el lector. Si, por el contrario, el hablante figura como tipo representativo -pongamos como ejemplo de una clase social determinada o de una cierta actitud- más que de un individuo natural, el monólogo se aproximaría a la alegoría o a una representación simbólica, perdiendo con ello no sólo gran parte de su fuerza dramática sino también de su carga lírica. "La importancia del monólogo dramático", según formula A. Dwight Culler, "está en el hecho de que las pasiones generalizadas se tornan muy específicas [...] están tan conexas con los actos y las circunstancias particulares de un individuo, con sus hechos y situación, que apenas podemos evitar simpatizar con él, por una parte, y enjuiciarlo, por otra". [26]

La eficacia dramática de la caracterización interiorizante en el monólogo dramático suele depender de la precisión del momento escogido para retratar el personaje central, es decir de la adecuación objetiva de su auto-revelación a una necesidad dramática. El método al que normalmente recurre el monólogo dramático para lograr ese propósito es el de captar al hablante en un momento crítico de su vida a fin de dotar a su discurso revelador con el máximo grado de sinceridad y dinamismo.

La mayoría de los personajes centrales en el monólogo dramático -por no decir todos- están retratados en un momento de crisis, de confusión y de conflicto interno. Es decir, cuando del hablante, en palabras de Robert A. Greenberg, "está muy vulnerable y más proclive a expresarse [ya que], desesperado e inseguro en sus controles, deja manifestarse una serie de revelaciones que acusan su personal confusión de valores". [27]

No sería inoportuno subrayar aquí el interés que demuestra el monólogo dramático por los personajes a la hora de valorar su aparición y progresivo cultivo durante la época victoriana. Varios estudiosos han resaltado la conexión entre los avances científicos, sobre todo en el campo de la psicología y la sociología, y la creciente humanización de la obra literaria producida durante el período victoriano. [28] El calificativo de "psicológica" con el que algún crítico victoriano bautizó la "escuela" de Robert Browning con referencia directa al uso del monólogo dramático da muestras claras de la perspectiva desde la cual los contemporáneos de Browning evaluaron el monólogo dramático. [29] No menos indicativo es el calificativo que otro crítico posterior aplica al monólogo dramático cuando sentencia que éste "es la forma más *democrática* de la poesía" en su intento de explicar el auge del género

durante el período victoriano valiéndose de argumentos sociopolíticos, esto es la consolidación democrática de la vida política a lo largo de aquella época. [30]

### D. 3.: El recurso de la paradoja

La paradoja en el monólogo dramático estriba en la disparidad básica entre lo que se podría denominar como mensaje directo y mensaje indirecto. Es decir, entre lo que actualmente dice el hablante y el significado real de cuanto dice en su discurso. Y es esa disparidad paradójica -convendría anticiparlo aquí- lo que genera la verdadera revelación del carácter del hablante en el monólogo dramático.

El hablante expone y defiende vehementemente un punto de vista delante del interlocutor acerca de una experiencia propia o de otras personas, sobre hechos, ideas, etc. Ese punto de vista constituye el mensaje que él quiere comunicar a su interlocutor, tanto por razones estratégicas (intencionadamente) como por motivos sentimentales (necesidad de romper su soledad). La sinceridad y la improvisación aparentes de su discurso refuerzan el contenido de su mensaje y reclaman toda la atención de su interlocutor. No obstante, a lo largo del monólogo, el hablante, engolfado en su argumento, deja escapar algunos datos que finalmente servirán para que el interlocutor/lector obtenga una comprensión diferente o por lo menos más completa que la que le está permitida al hablante.

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 y de entenderse a sí mismo objetivamente, puesto que no logra tomar conciencia de sus verdaderos motivos ni de la incidencia última de sus actos. De ahí la auto-revelación *indirecta* del hablante. Dicho en otras palabras, la auto-revelación del personaje central constituye una consecuencia coyuntural pero inevitable del monólogo dramático.

La paradoja en el monólogo dramático es una paradoja sutil e intrínseca. Su origen está en la dicotomía inherente a cualquier acto de comunicación: entre el mensaje emitido y el mensaje recibido; entre la intención y la conclusión. Su resultado es la revelación de un alma, súbita y espontáneamente. Su incidencia es decisiva en el monólogo dramático y ha de estar en funcionamiento a lo largo del poema. Desata la dialéctica de la tensión entre la proyección simpática y el enjuiciamiento analítico que experimenta el lector/interlocutor respecto al hablante. Su ausencia puede desactivar esa dialéctica propia del género haciendo prevalecer una de sus dos partes en detrimento de la otra. Es decir, la coincidencia completa del mensaje directo del poema con su mensaje indirecto, o bien hará que el hablante sea el único poseedor de la verdad, lo cual tacharía de innecesaria la intervención del lector, o bien despojaría el discurso del hablante de toda pretensión de verdad, mostrándolo como falso e ingenuo y negando, por consiguiente, cualquier posibilidad de identificación afectiva entre hablante y lector/interlocutor. En el primer caso, el monólogo dramático se convertiría en un soliloquio, en un simple monólogo o en un poema de confesión donde la verdad es idéntica a lo que dice el personaje. En el segundo, el monólogo dramático correría el riesgo de ser una sátira, donde el personaje se ridiculiza a sí mismo al demostrar su total ignorancia de la verdad.

Cabría decir aquí que el monólogo dramático no es ajeno a los planteamientos cómicos o irónicos, siempre posibles -por cierto- cuando se halla una paradoja por medio. Más bien, los efectos cómicos o irónicos, de existir en el poema, afinarían la fuerza dramática y consolidarían la simpatía del interlocutor/lector hacia el hablante. "Entendemos al personaje", dice Ralph W. Rader, "mejor de cómo se entiende él a sí mismo, igual que los adultos a un niño inocente". [31]

El planteamiento paradójico del discurso del hablante en el monólogo dramático revela tácitamente una falta de comprensión por parte del hablante acerca de sí mismo o acerca de los hechos sobre los cuales se pronuncia. Esa falta de comprensión se debe mayormente a razones psicológicas e históricas. El hablante nunca llega a entender, como debe hacer el lector, los verdaderos motivos subyacentes en sus actos y decisiones. Tampoco sospecha, caso obvio de los monólogos con personajes históricos, la influencia decisiva de los elementos externos que inevitablemente condicionan su razonamiento y pesan sobre sus elecciones.

Las dos partes de la paradoja, a saber la versión del hablante y la comprensión que de ella sustrae el interlocutor/lector no son, sin embargo, contradictorias sino interdependientes. Tanto la una como la otra, vistas sola y separadamente, resultan insuficientes para alcanzar una valoración objetiva del hablante y de su experiencia, así como del significado del poema.

El uso de la paradoja en el monólogo dramático, en el sentido que hemos señalado, refuerza el planteamiento objetivo del discurso poético de dos maneras. Por un lado, evidencia el distanciamiento entre el poeta y su personaje central y, por otro, enriquece nuestro entendimiento como lectores al facilitarnos diferentes puntos de vista acerca de los casos dramatizados (personajes, temas, posturas, etc.). A través de la paradoja, el poeta deja constancia clara de su independencia respecto al personaje, subrayando que éste domina sola y únicamente una parte de la verdad. Por muchos elementos autobiográficos que haya en la caracterización del personaje, la identificación total entre poeta y hablante resulta insostenible, gracias al recurso de la paradoja, que infaliblemente apunta hacia la presencia dentro del poema de una consciencia crítica mayor que la que manifiesta el hablante.

La paradoja marca los límites de la proyección del poeta en su personaje. El poeta, como ya se ha dicho antes, se proyecta en su personaje y dramatiza mediante esa proyección una experiencia subjetiva. No obstante, el desdoblamiento del poeta en su personaje no es nunca completo en el monólogo dramático. Se trata solamente del desdoblamiento de una parte de su "yo", o, lo que es lo mismo, de la proyección de una experiencia concreta y particular suya. De hecho, el poeta mantiene activa y distanciada la mayor parte de su consciencia crítica y logra, por lo tanto, observar y analizar su propia experiencia dramatizada *desde fuera*, además de vivirla lírica y tensamente. La dialéctica de la proyección-distanciamiento característica del monólogo dramático le brinda al poeta la oportunidad no sólo de objetivar una experiencia subjetiva sino también de entenderla mejor, de examinarla críticamente.

De otro lado, no es distinta en esencia la función de la paradoja en lo que al lector concierne. Porque la paradoja, al verificar la insuficiencia o la particularidad del mensaje directo defendido por el hablante, limita en principio la proyección simpática del lector por el hablante y activa consecuentemente su capacidad crítica. De ahí que el enjuiciamiento que el lector finalmente elabora acerca del hablante supone una comprensión profunda por ser el resultado de una actitud intelectual y, a la vez, afectiva.

## NOTAS:

- [1]. La introducción del monólogo dramático en la poesía española contemporánea se debe fundamentalmente al poeta sevillano Luis Cernuda, quien tras exiliarse en Inglaterra a raíz de la guerra civil, entró en contacto con la poesía inglesa y descubrió el monólogo dramático en la obra de poetas como Robert Browning y L. A. Tennyson, Yeats y T.S. Eliot. De acuerdo con

esto, el monólogo dramático hace su primera aparición en la segunda parte de *Las nubes* (1937-1940), poemario que Cernuda empieza en España para terminarlo más tarde en Inglaterra. Desde la obra de Cernuda, el cultivo del monólogo dramático se extiende y se afianza en la lírica española contemporánea mediante los poetas de la segunda generación de posguerra. Vid. Jawad Thanoon, Akram: "El monólogo dramático en la poesía española de posguerra: Luís Cernuda y la segunda generación de posguerra", tesis doctoral inédita, 1991, Universidad de Granada, y Pérez Parejo, Ramón: Metapoesía y ficción: *Claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid, Visor, 2007, especialmente el capítulo titulado "La ficción del yo: el monólogo dramático", pp. 155-181 donde se estudia con fruición el empleo del género en la Generación del 70 o *Novísimos*. Una versión actualizada de ese capítulo se encuentra en: *Espéculo*, N.º. 36, 2007, s.p., bajo el título "El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo".

- [2]. Cuddon, J.A: A Dictionary of Literary Terms, 1982, Penguin Books, New York.
- [3]. Jara, René *et al*: Ediciones Diccionario de términos e "ismos" literarios, 1977, José Porrúa Turanzas, Madrid.
- [4]. Beckson, Karl y Ganz Arthur: A Rehear's Guide to Literary Terms, 1972, Thames & Hudson, London.
- [5]. Harmsworth J.R.: Dictionary of Literary Terms, 1968, Coles, London.
- [6]. Destacan a este respecto Ina Beth Sessions en "The Dramatic Monologue", *PMLA*, 62, 1947, pp. 503-516 y R. H. Fletcher en "Brownian's Dramatic Monologues", *Modern Language Notes*, 4, 1908, pp. 108-111.
- [7]. Langbaum, Robert.: The Poetry of Experience, 1963, The Norton Library, New York; Versión española de Julián Jiménez: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, 1996, Comares, Granada. Nosotros citamos de la obra original en inglés.
- [8]. Vid. los monólogos "Fra Lippo Lippi", "The Bishop Orders His Tomb", "My Last Duchess" y "The Laboratory" en Robert Browning: The Poetical Works, Smith, Elder & Co., 1981, London, pp. 205-220 y pp. 232-237 (Vol. IV); pp. 8-10 (Vol. V) y pp. 30-33 (Vol. VI), respectivamente y "Ulysses" en Tennyson, L. A.: The Poems, 1969, ed. Christopher Ricks, Longman, London, pp. 560-566.
- [9]. Vid. Langbaum, Robert.: The Poetry of Experience, op., cit., pp. 885 y 138, entre otras.
- [10]. Vid. Robert Browning: The Poetical Works, op. cit., Vol. V, pp. 8-10. Traducción castellana e itálica nuestra.
- [11]. Ibid., pp. 205-220.
- [12]. Browning, R.: The Poetical Works, Vol. IV, pp. 186-198.
- [13]. Ibid., Vol. VI, pp. 1245-1249.

- [14]. Cuddon, J.A., op., cit., pp. 660-662.
- [15]. Tennyson. L.A.: Poetical Works, ed. Thomas Hutchinson, 1969, Oxford University Press, London, pp. 734 -741.
- [16]. "Speaker and Auditor in Browning's Dramatic Monologues", *University of Toronto Quarterly*, 2, Winter 1976, p. 144.
- [17]. Es preciso dejar claro que Robert Langbaum en su citado libro sobre la poesía de la experiencia es el único crítico que ha subrayado explícitamente "la perspectiva extraordinaria" como rasgo esencial y clave de los hablantes en los monólogos dramáticos. Langbaum, sin embargo, no vincula ni siquiera de modo insinuante el punto de vista extraordinario del hablante con el porqué de su "canto" y con su búsqueda de auto-aprobación, que nosotros defendemos aquí. Para Langbaum el discurso del hablante es "en gran medida gratuito -no tiene por que haber ocurrido nunca". Vid. *The Poetry of Experience*, op. cit., pp. 182-196.
- [18]. Vid. Hobsbaum, Philip, "The Rise of the Dramatic Monologue", *The Hudson Review*, 2, Summer 1975, p. 227-245. Por su parte, David Bergman, en "Browning's Monologues and the Development of the Soul", *Journal of English Literary History*, 47, 1980, pp. 772-787, también pone énfasis sobre los valores negativos de los hablantes en los monólogos dramáticos de Robert Browning, como la "corrupción" y el "fracaso", frente a otros positivos como "heroísmo" y "santidad".
- [19]. Langbaum, R.: *The Poetry of Experience*, op., cit., "Prefacio".
- [20]. Laín Entralgo, Pedro: *Teoría y realidad del otro*, 1983, Alianza Editorial, Madrid, p. 56.
- [21]. En una parte de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Rilke explica cómo su continua proyección en otros personajes aseguró su identidad propia: "[Los] disfraces nunca, a la verdad, llegaron a tal punto que yo me sintiera alienado de mí mismo; al contrario, mientras me transformaba en más formas, más convencido estaba de ser yo mismo"; citado por Antonio Carreño: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, 1981, Gredos, Madrid, pp. 45-46.
- [22]. La actitud crítica hacia el pasado, como bien se sabe, es una característica de las épocas de transición, que viven el conflicto entre lo tradicional y lo nuevo. La inestabilidad de la época victoriana, resultante de los cambios profundos en todos los niveles de la vida (social, religioso, político, económico, etc.), favoreció el surgimiento y la extensión de esa re-evaluación del pasado, que halló uno de sus mejores medios de expresión el monólogo dramático.
- [23]. Browning, Robert: *The poems*, vol. I, op. cit. p. 151.
- [24]. Cuddon, J. A: *A Dictionary of Literary Terms*, op. cit., pp. 400-401 y 662-663.
- [25]. Langbaum, R.: *The Poetry of Experience*, op. cit., p. 134.
- [26]. Culler, A. Dwight: "Monodrama and the Dramatic Monologue", *PMLA*, 40, 197, pp. 366-385.

- [27]. Greenberg, Robert A.: "Ruskin, Pugin, and the Contemporary Context of "The Bishop Orders His Tomb", *PMLA*, 6, 1969, p. 1558-1594.
- [28]. *Vid.* por ejemplo, Howard Claud: "The Dramatic Monologue: its Origins and Development", *Studies in Philology*, 4, 1940, pp. 1-5; Ina Beth Sessions: "The Dramatic Monologue", *PMLA*, 62, 1947, pp. 503-516 y A. Dwight Culler, "Monodrama and the Dramatic Monologue", *op. cit.*, p. 382.
- [29]. *Vid.* el trabajo de A. D. Culler, *op. cit.*, p. 366.
- [30]. Claud Howard. "The Dramatic Monologue..." *op. cit.* p. 61.
- [31]. *Vid.* Rader, Ralph: "The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms", *Critical Inquiry*, 3, Autumn 1976, pp. 131-151.

© Akram Jawad Thanoon 2009

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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



**editorial del cardo**