

## EL MONÓLOGO DRAMÁTICO: ENTRE LA LÍRICA Y LA FICCIÓN

Juana Sabadell Nieto  
Dartmouth College

El monólogo dramático como subgénero lírico en el que se genera un personaje ha sido empleado en su forma moderna desde los poetas victorianos ingleses Browning, Tennyson y Donne, y —ya dentro de la lírica española más reciente— por Luis Cernuda en algunos de sus poemas más interesantes y por Jaime Gil de Biedma en la práctica totalidad de su obra poética.

Además del interés que ofrece para el análisis de poemas concretos de algunos autores y de ser imprescindible punto de partida para aproximarse a *Las personas el verbo* (Gil de Biedma 1982), el monólogo dramático, dadas sus cualidades de género híbrido, obliga a replantearse la problemática de la subjetividad en los poemas líricos, abre la posibilidad de analizar la lírica desde perspectivas narratológicas, fuerza a considerar los diferentes grados de realización dramática en los textos líricos y vuelve a abrir la cuestión de los límites entre los géneros literarios. En este artículo se van a señalar algunos de los aspectos constitutivos de este artificio literario que justificarían mayor atención de la que se le ha concedido en la crítica española.

El uso de esta forma poética se estableció en la poesía contemporánea, si coincidimos con Sumerhill (140),

como reacción de muchos escritores en contra del lirismo excesivamente directo de los románticos y en un intento de suavizar el lenguaje de la subjetividad por medio de un correlato objetivo del sujeto lírico.

De hecho, en todos los casos de monólogo dramático, el autor adopta una cierta distan-

cia respecto al texto creando una voz, distinta de la suya en mayor o menor grado, y que a lo largo del poema se irá definiendo como la de un personaje-actor que se va haciendo al mismo tiempo que presenta los hechos desde dentro.

El monólogo dramático fue definido por Ina Beth Sessions (508), desde una perspectiva formalista, del siguiente modo,

Un monólogo dramático perfecto es una forma literaria que tiene las características definidas de hablante, audiencia, ocasión, revelación de carácter, interrelación entre el hablante y la audiencia, acción dramática y acción que tiene lugar en el presente.

Otros autores, buscando aún los elementos constituyentes del género, han simplificado la anterior definición considerando como únicamente relevantes el hablante, la audiencia, la ocasión dramática y cierta relación entre la voz que habla y la audiencia (Langbaum, 146).

Y en el extremo opuesto a Ina Beth Sessions, que presenta la clasificación más restrictiva del recurso, Sinfield (8) nos ofrece, la más flexible de todas:

Pretendo adoptar un posición diferente, empezando por la definición más comprehensiva del monólogo dramático como simplemente un poema en primera persona hablado por, o casi en su totalidad por, alguien de quien se indica que no es el poeta.

Este crítico considera como monólogo dramático cualquier poema en primera persona en el que el hablante es alguien diferente del autor, lo que ofrece la ventaja de incluir un sinnúmero de poemas que, según Hughes y Sinfield quieren demostrar, pertenecen a la misma categoría, si bien varían en cuanto a los efectos conseguidos dentro de ese mismo género (Hughes, 8).

En el estudio ya clásico de Langbaum, por otra parte, el análisis se centra en la importancia esencial del hablante del poema. Éste es un personaje, generalmente reconocido como distinto del poeta, ya que, escribía Tucker (189),

a partir de las máscaras de Yeats, la persona de Pound, los monólogos e idilios de Frost y la poesía impersonal de Eliot, se convirtió en dogma entre los lectores sofisticados que cada poema dramatiza un hablante que no es el poeta.

En el monólogo dramático 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. El hablante, por su parte, posee una serie de características que hacen de él un elemento imprescindible y peculiar del monólogo dramático; distinto del de otros tipos de monólogos y con una función en el texto perfectamente diferenciada de las de los ejercicios de personificación recomendados por la retórica clásica.

Nos encontramos en cada uno de los casos típicos con un personaje que no está definido *a priori* sino que se hace y se descubre a sí mismo y para el lector en el texto.

Langbaum, oponiéndose al análisis que encontramos en Ina Beth Sessions, entiende que hay que atender no a las características formales, sino a la peculiar manera de significar del monólogo dramático y afirma que la razón por la que el hablante se expresa es para aprender algo sobre sí mismo. Según él (189),

el hablante no usa su enunciado para exponer un significado sino para encontrar uno, un significado que se hace claro con el *shock* que produce una revelación.

## EL MONÓLOGO DRAMÁTICO: ENTRE LA LÍRICA Y LA FICCIÓN

El significado último del poema será para Langbaum lo que el hablante, el personaje, revela y descubre sobre sí mismo a lo largo del texto, es decir la combinación de lo dramático y lo lírico. Lo que debemos entender es el hablante mismo. Y la importancia del oyente es relativa, dada la peculiar manera en que la voz del poema se descubre y reafirma su identidad. En realidad, tal como ha probado Langbaum, el personaje está expresándose para ir simultáneamente transformándose, o para comunicarse o intercambiar información.

El proceso de autoconocimiento del personaje en el poema se puede comparar, si bien tangencialmente, al que Gil de Biedma, Carlos Barral y otros proponían como característico del acto creador del poeta, cuando defendían en los años cincuenta que la poesía es conocimiento y no comunicación (Riera, 161 y ss.).

En un trabajo muy posterior al de Langbaum, el ya mencionado de Tucker, éste escribía (230-231), refiriéndose a los monólogos del poeta romántico inglés Browning, que el personaje emerge como

el efecto de una interferencia entre discursos opuestos pero mutuamente informativos: entre un texto histórico, narrativo, metonímico y otro simbólico, lírico y metafórico que se le yuxtapone y pugna con él para imponer su autoridad. Mientras, por una parte, cada texto impone su propia prioridad, el conjunto, por otra, funciona de acuerdo con la lógica del suplemento ordinario: las antiguas voces de la historia y del sentimiento llegan a ser parte constituyente y a dirigirse la una a la otra.

Lo circunstancial, los hechos del texto son utilizados como algo que contribuye al desarrollo del personaje, y éste hace de estos elementos externos parte de sí mismo. Y es que, en esta interdependencia de los niveles dramático y lírico, todo conduce al significado del poema: el personaje, la voz que habla.

Los poemas de este género no son ideas, son personajes que están estableciendo su existencia. Cada uno de estos personajes debe ser entendido como fundamento del poema, del cual se deriva su existencia misma; por esta razón, se puede afirmar que el hablante no es sólo una parte importante del poema, sino que es el poema mismo (Langbaum, 200). En lo sucesivo veremos que no todos los críticos coinciden en conceder al hablante la casi exclusiva razón de ser del poema, pero en todos los casos se le reconoce su importancia fundamental.

La caracterización de este personaje se lleva a cabo, como explica Langbaum, a partir de métodos diferentes y que podrían considerarse incluso como opuestos: dramático y lírico. Pero debe ser interpretada desde el punto de vista lírico, ya que todo el artificio creativo del monólogo dramático tiene esa finalidad. La manera que tiene el actor de manifestarse, siguiendo de nuevo la terminología de Rader, no se lleva a cabo a través de las pautas o categorías aristotélicas, ya que éste se presenta de un modo total y no determinado y, por consiguiente, es autoexpresivo o autorreferencial y con justificación en sí mismo; no es teleológico, ni moral, como bien ha demostrado Langbaum (201). Es por esta razón por lo que no podemos juzgar al hablante del monólogo dramático más que a través de «una mezcla de simpatía y juicio crítico» (Rader 1976, 132). No aplicando categorías morales.

La relación entre el actor del poema y el lector ha sido posteriormente desarrollada por Rader, quien retomando las ideas de Langbaum, lo explica de manera bastante gráfica; según él, reaccionamos frente a los personajes del monólogo dramático como cuando nos encontramos por sorpresa con dos personas que están hablando y captan nuestra atención. Al concentrarnos en lo que dicen empezamos a deducir la intención del hablante a través de sus pala-

bras y acciones, y, cuando hemos escuchado todo, nuestro estado de curiosidad se transforma en la satisfacción que produce el conocimiento. Refiriéndose aún al modo en que el lector reacciona ante el personaje, este crítico (Rader 1976, 135) explica que

la doble respuesta no es una cuestión de ambigüedad ética o psicológica, sino que es inherente al acto imaginativo de identificación y comparación por medio del cual entendemos a otras personas cuando nos hallamos en una situación de observador como la ya especificada. Nos ponemos en su lugar (comprensión o simpatía) mientras al mismo tiempo continuamos siendo nosotros mismos (opinión o enjuiciamiento).

El personaje con que nos encontramos está siempre situado como en una fotografía, «en un decorado concreto y enfocado con precisión» (Rader, 132). Su situación física y temporal, claramente definida, y el hecho de que el poema descansa sobre la existencia del hablante condicionan el tipo de juicio crítico que podemos establecer, pudiendo ser éste tan sólo histórico o psicológico, como ya se comentó. Porque, como escribía Tucker (230), refiriéndose a la tradición del monólogo dramático, éste

es, en una palabra, cualquier cosa menos monológico. Representa al personaje moderno como un cociente, resultado de la relación entre la historia y el deseo, una función de la división de la mente moderna consigo misma.

El personaje del poema comienza a hablar con un punto de vista preestablecido, el suyo. Todo se presentará en términos relativos en este proceso de expresarse para reafirmar su existencia y descubrirse a sí mismo; de esta manera se verán condicionadas la lectura del poema, como ya se ha mencionado, y también el descubrimiento que el personaje hará de sí mismo en el transcurso del texto. Además el personaje se expresa en el momento presente y dejando entrever al lector aspectos de su pasado, bien porque hace presentes algunos de estos aspectos en su discurso o bien porque los omite significativamente. De este modo, lo que no se expresa abiertamente en el texto cobra también importancia en el mismo. Y, en este sentido, el monólogo dramático es, en palabras de Tucker (230), el género de los géneros para aprender a leer entre líneas. El hablante omite información en algunos casos, pero la deja escapar en otros, como traicionándose a sí mismo.

Al leer un monólogo dramático, no tanto hacemos el escrutinio de las elipsis y los espacios en blanco del texto, como miramos, como por una cerradura, las aperturas del texto, prestando atención a los medios tonos de los discursos diferentes que lo flanquean. Leemos entre líneas, en tierra de nadie, las notas cuyos intervalos engendran carácter (Tucker, 239).

Dadas las peculiares características del personaje de los monólogos dramáticos, se ha dicho que la razón por la que éstos revelan tanto sobre la interioridad de sus hablantes se deriva de una necesidad interna tanto de carácter como de la expresión de este carácter (Carleton, 5). Los estudios que se han escrito sobre este subgénero están probablemente justificados por el interés que produce el poder provocador de la voz humana, tanto la que habla como la que se encuentra presente en el texto tan sólo implícitamente. Carleton ha sabido ver que el personaje del monólogo dramático expresa tácitamente pensamientos, ideas o significados más allá de lo que está explícito en el poema (Carleton, 1).

Todos los estudiosos de esta forma poética han reconocido que existe un elemento receptor del parlamento del personaje que habla en el monólogo dramático. T.S. Eliot ha dicho que la presencia de una audiencia se puede deducir del hecho de que el poeta asume un rol,

## EL MONÓLOGO DRAMÁTICO: ENTRE LA LÍRICA Y LA FICCIÓN

de que habla a través de una máscara (Eliot 1961, 104-105); nos importa, pues, definir qué tipo de oyente es al que todos parecen reconocer la existencia y qué tipo de relación se establece entre éste y el hablante.

Hay que distinguir entre una posible audiencia dentro del poema mismo, lo que sería como reconocer un segundo personaje o al menos un oyente dentro del texto, y, tal vez, otra externa a él.

En algunos monólogos dramáticos se pueden observar otras presencias, diferentes de la del actor, pero sólo de manera implícita. Esto quiere decir que el personaje que habla parece traer a su propio territorio textual otras presencias, pero tan sólo para servir su propio interés de autodefinición. Según Hughes (11), ésta es la razón por la que el poeta decidiría hacerla presente en el texto:

el poeta puede usar al oyente como aclaración para su propia sensibilidad y puntos de vista.

Pero esto no deja de ser una posibilidad difícil de demostrar. Parece más pertinente, en cambio, fijarse en las relaciones que se establezcan en el texto entre el hablante del mismo y su audiencia.

En ningún momento se establece un diálogo entre las diferentes voces, puesto que estamos en un monólogo si bien dramático. En realidad la relación entre el personaje y «la otra presencia» se encuentra en algún estadio intermedio entre el grado cero o la total incomunicación que se produciría en el soliloquio y la mutua influencia que debería producirse en un diálogo.

Ya que el eje en torno al que gira el monólogo dramático es el hablante y su propio desarrollo y descubrimiento, la proyección de éste hacia el exterior no obedece a un deseo de comunicación. Explica Langbaum en el texto que venimos mencionando (191) que

incluso en los casos en que los comentarios del oyente están implícitos, el hablante nunca aprende nada de ellos y nunca cambian el significado de su enunciado.

Langbaum llega casi a negar la existencia de otras presencias en el monólogo dramático cuando asegura que, si el hablante representa una voz del diálogo, la otra voz que se presupone es la de su otro yo, es su segunda voz respondiéndose (11).

En la misma línea, Rader concluye que una última característica de estos poemas es el hecho de que el hablante no se dirige a nadie palpable dentro del poema mismo. La razón es que el lector, no un oyente dramático, es el destinatario del parlamento (1976, 133).

Pero, si tenemos en cuenta no sólo los ejemplos clásicos de la lírica victoriana en los que Langbaum centró su estudio, sino otros casos, más recientes, de nuestra lírica nacional, conviene considerar que en los diferentes monólogos dramáticos se observan también distintos oyentes de características heterogéneas.

Todos los casos pueden ser clasificados por lo que a la relación narrador-oyente se refiere en dos grupos obvios: aquéllos en que el oyente puede ser identificado con el narrador y aquéllos en los que ambos son percibidos como entes distintos.

Y si atendemos a la función que el oyente desempeña en el poema, habrá que nuevamente coincidir con Langbaum y Rader en cuanto a la dependencia de éste al personaje del texto, pero se debe precisar. El oyente de un monólogo dramático sirve siempre como con-

trapunto del narrador, bien como escucha del que no se conoce opinión o como simple testigo del discurso; pero, además, sirve para establecer la existencia objetiva del narrador mismo, haciendo manifiesta en todos los casos la característica del narrador de ser otro.

Si centramos nuestro análisis de específicos monólogos dramáticos en las relaciones narrador-oyente en la línea que se está sugiriendo, sería posible y oportuno un análisis que partiera de presupuestos narratológicos para la interpretación de algunos textos líricos, obteniéndose así interesantes y novedosos resultados.

Por lo que al lector se refiere, el único papel posible que éste tiene asignado es el de entender el poema, en nuestro caso, entender al personaje. Pero, como ya se ha dicho, éste, el personaje, se presenta con un punto de vista ya establecido.

Entendemos el punto de vista del hablante no a través de su propia descripción de sí mismo, sino indirectamente, viendo lo que él ve y juzgando simultáneamente las limitaciones y distorsiones de lo que está viendo (Langbaum, 146).

Con lo que podemos decir que el lector sabe más del hablante que éste mismo.

Hughes, en los diagramas del texto que venimos citando, muestra de una manera gráfica, y que no voy a reproducir aquí, esto mismo. El personaje se conoce sólo a sí mismo, a través de lo que su voz expresa, o al oyente dentro del poema. Mientras que el poeta conoce al hablante, al oyente, si para él ha creado uno dentro del poema, se conoce a sí mismo y puede, además, utilizar al hablante como medio de conocerse a sí mismo también. El poeta puede también centrar su atención en el desarrollo del texto hablado más que en la creación del personaje mismo. Por último, Hughes (10-11) propone que es posible que el poeta espere lograr un efecto determinado en el lector — pero es bastante difícil, si no imposible, de comprobar.

Del lector puede asegurarse que observa al hablante por lo que él o ella es, como han observado Pattison y Langbaum entre otros.

El lector del monólogo dramático se encuentra, no con verdades, sino con puntos de vista y, al verse frente a un texto de estas características, se ve obligado a adoptar el del hablante y su época para poder juzgarle. Por esta razón el juicio del lector se convierte en relativo, limitado a la aplicación de las condiciones particulares de cada caso.

Cuando Langbaum describía las, para él, leyes básicas del género, la simpatía y el enjuiciamiento histórico-psicológico que parten del lector hacia el texto, estaba pensando fundamentalmente en poemas donde la distancia histórica es grande. En estos casos se impone la necesidad de situarse en un contexto alejado del de cualquier lector contemporáneo. Pero esta distancia se establece de manera menos explícita en los poemas de autores con los que compartimos el tiempo histórico.

En poemas como el de Gil de Biedma «Pandémica y Celeste», y casi todos los de este autor, la distancia que se debe adoptar es de tipo psicológico. La experiencia del hablante puede parecer alejada e incluso opuesta a la de muchos lectores que, precisamente por ello, no deberán aplicar sus propios criterios morales al texto. Lo necesario para llegar a un entendimiento del personaje es dejarse impresionar por la evolución del mismo. El espectáculo que se nos ofrece es el de un vasto entramado de situaciones por las que éste atraviesa y cómo son filtradas por él, para que al seguir el lector este proceso paso a paso llegue al des-

cubrimiento final y la revelación del personaje sobre sí mismo sea simultáneamente presenciada por el lector.

Rader centra su estudio del monólogo dramático en la importancia del artificio creado por el poeta, como ha hecho también Sinfield posteriormente, no tanto desplazando la tesis de Langbaum, sino desarrollándola. Por esto, retomando lo propuesto por él, el lector tiene acceso, gracias al artificio del poeta, a algo extra, algo más de lo que el propio personaje conoce de sí mismo; porque al final del poema

el resultado es que entendemos, si no más, al menos algo diferente de lo que el hablante entiende; y el significado procede tanto de lo que el hablante oculta y distorsiona como de lo que éste revela (Langbaum, 146).

Dado que el lector entiende del hablante del poema algo ligeramente diferente de lo que el propio actor conoce de sí mismo, la actitud adoptada por aquél sería de condescendencia cuando nos ponemos en una situación de superioridad o de aprensión cuando nos sentimos sobrepasados por el personaje. Estas observaciones, que Rader ha desarrollado en dos de sus artículos (1976, 1984), se parecen mucho a las formuladas por Valle-Inclán cuando se refería a la distancia artística entre el autor y el personaje en el esperpento. En el monólogo dramático nos encontraríamos, si utilizamos la terminología de Valle, ante una perspectiva homérica, es decir, la situación en que el hablante, el personaje, es elevado a la categoría de héroe, cuando autor y lector se encuentran de rodillas ante él, o quevediana, cuando el actor es ironizado, minimizado, considerado inferior desde la posición de superioridad en la que se hallan aquellos dos, como elevados en el aire (Valle-Inclán en Zahareas, 315-316).

Los artículos de Rader presentan un modo de análisis que difiere del de Langbaum y Olson, aunque reconcilia las teorías de ambos en cierto modo, y que concede gran importancia al papel que el poeta desempeña como artífice del texto e incluso como una presencia en el texto mismo.

La base teórica en que Rader fundamenta sus textos críticos es que los lectores no entienden el tipo de poemas de que venimos hablando como si éstos fueran entes aparte de sus autores o del mundo real en una a modo de indeterminación semántica. Por el contrario, propone que percibimos a los personajes de los monólogos dramáticos como si fueran proyecciones del autor que mantienen con éste diferentes grados de relación, y de las cuales nos damos cuenta, no a través de algún modo de conocimiento poético, sino de la manera en que hemos sido equipados por la evolución para entender por deducción, a través de nuestros cuerpos, tanto a nosotros mismos, como a nuestros semejantes en el contexto del que todos somos parte integrante (Rader 1976, 132). Rader centra su estudio del monólogo dramático en la importancia de la presencia del poeta y en el nivel de artificio por él creado y define y distingue las diversas formas en primera persona según el modo en que éste se relaciona con la figura que se presenta en el poema. Atendiendo a este criterio, menciona cuatro categorías posibles:

*Lírica expresiva:* en la que el poeta habla en voz alta estimulado por una situación real, buscando una catarsis expresiva cuya forma no puede prever sino que va descubriéndola a medida que encuentra las palabras que mejor se adecuan a su sensación interna de las circunstancias externas.

*Lírica dramática:* el poeta recrea, como si de hecho ocurriera frente a un lector lírico,

como en un drama, una experiencia significativa del mundo real, que es originariamente un recuerdo, pero que, una vez reconstruida, se presenta como algo independiente del recuerdo.

En el *monólogo dramático*, en cambio, el poeta simula la actividad de la persona imaginada como si ésta fuera una persona real y a la que entendemos como entenderíamos a «otra» persona real, deduciendo a partir de sus actos y expresiones externas su intención interna.

En ambos casos, considera este crítico, el placer del lector procede de la suma de dos elementos, nuestra participación en la actuación del actor dramático y nuestra apreciación del acto de camuflaje del poeta.

En la *máscara lírica*, el poeta habla a través de un actor al que percibimos casi como un ente artificial. El poeta encuentra en el actor y la situación un correlato de una emoción privada que simultáneamente le disocia de ésta y hace posible que el lector la comparta con él (Rader 1976, 150).

Lo que Rader está proponiendo, oponiéndose a los estructuralistas, es considerar los poemas de que estamos hablando como una extensión de nuestra capacidad innata de imaginarnos a nosotros, a otras personas y al mundo del que somos parte integrante.

Sinfield, un año después del mencionado artículo de Rader, insistía en la importancia del poeta en el monólogo dramático. La mayor aportación de este crítico al análisis del género es, si coincidimos con Hughes, el considerarlo como una «treta» —artificio, simulacro o fingimiento—. El afirmar que el hecho de ser un simulacro es una de las cualidades esenciales del monólogo dramático, que se diferencia tanto de la figura del «yo» del poeta como de la ficción, nos concede una estructura precisa en la que está contenido el hecho de que el hablante es un vehículo idóneo para las opiniones del poeta (Sinfield, 25).

En este subgénero vamos a estar moviéndonos entre una mayor proximidad al poeta o una mayor tendencia a la ficción. Dependiendo esto, según Sinfield, del grado de realización dramática con que se constituye el poema. Si hay un gran aparato de detalles circunstanciales que le proporciona al hablante un mundo que no es el del poeta, el artificio se empieza a aproximar a la ficción. Pero si, por el contrario, el hablante se encuentra en un estado relativamente indeterminado en el tiempo y el espacio, de tal modo que haya poco, a excepción del título, que recuerde que no es el poeta el que habla, en este caso el recurso se encuentra mucho más cerca del «yo» del poeta (Sinfield, 25).

Un buen monólogo dramático es, según lo definía Rader, el que nos ofrece la imagen llamativa de una persona concreta actuando en circunstancias asimismo concretas, cuya obscura pero significativa intención podemos deducir progresivamente, hasta que al final del acto, nuestro conocimiento llega a ser total. El placer producido por este tipo de poema procede, por una parte, del enfoque de nuestra respuesta al significado inherente del acto que se ha revelado y, por otra, de nuestra apreciación subsidiaria de la fabricación artística de «el otro» que el poeta ha llevado a cabo.

Cuanto más se entiende al actor dramático, por medio de los signos que parecen proceder exclusivamente de su voluntad, más se apreciará la belleza de la simulación que el poeta ha creado, la presentación totalmente artificial de lo que parece una actividad natural completamente independiente (Rader 1976).

En la poesía de Jaime Gil de Biedma nos encontramos con una realización del monólogo dramático que difiere bastante de la de los poemas de sus predecesores, los poetas román-



ticos ingleses Browning y Tennyson, a propósito de los cuales se trató de definir este subgénero lírico. En la interpretación que Louis Bourne hacía del texto de Langbaum éste comentaba que los monólogos de Browning son desdoblamientos en otras personas, mientras, como dice Gil de Biedma «resulta perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor» (Bourne 1977, 9-10).

Evidentemente, existen varios grados de dramatización en el monólogo dramático que van del polo más cercano a la «ficción» al más próximo al «yo» del poeta. Lo que Stephen Summerhill (1989) ha llamado monólogo dramático objetivo y subjetivo respectivamente. Este crítico en su análisis sobre la obra de Luis Cernuda se fija en la concepción y realización de lo dramático en los poemas del escritor sevillano y ha señalado el cambio que se aprecia en sus monólogos (Summerhill, 154):

Se observa un giro hacia un tipo satírico de monólogo dramático cuyo resultado es muy diferente del de aquéllos, más tempranos, en los que el personaje era una proyección personal.

Por supuesto, esto no es algo realmente innovador. Cernuda empezó a desarrollar el monólogo dramático *objetivo* característico de Browning, en lugar del modelo de Yeats-Eliot que había utilizado en poemas anteriores. Podemos decir que evolucionó en la dirección exactamente opuesta a la seguida por la historia del género mismo. Mientras el monólogo dramático había derivado de objetivo a subjetivo a lo largo del siglo pasado, Cernuda lo ha vuelto a llevar a su orientación previa en un redescubrimiento de la problemática histórica y social que había sido integrante del género y más tarde abandonada.

En la poesía de Jaime Gil de Biedma, por el contrario, nos encontramos con poquísimo decorado y con numerosos elementos que nos hacen pensar irremediamente que el hablante está muy próximo al mundo del poeta, es decir, que Gil de Biedma ha optado por el uso extensivo en *Las personas del verbo* del monólogo dramático subjetivo.

Los diferentes modos de abordar el análisis del monólogo dramático, más complementarios que excluyentes, dan buena idea de la variedad de posibilidades que se abren a la crítica. Si atendemos al hablante, se nos plantean problemas de subjetividad que hay que resolver; si al oyente y su relación – en algunos casos muy intensa – con el hablante, se impone la necesidad de un análisis de los pactos narrativos.

El detenernos en el monólogo dramático, como esencial a ciertos tipos de poesía lírica, obliga a replantearse los límites nada estrictos entre los géneros literarios. Tal como ya se ha mencionado en este artículo, si bien sobresale su finalidad lírica, la lectura de este tipo de poemas viene determinada en gran medida por la presencia de sus características dramáticas, siempre presentes en el texto, en diferentes proporciones. Por otra parte (Summerhill, 146),

los poetas han equilibrado en diferentes maneras la atención relativa que han concedido en sus textos a la narración, el detalle concreto, estilos idiosincráticos del habla, etc., según tendieran hacia una variante objetiva o subjetiva del género.

En todos estos sentidos, y dada su complejidad, el monólogo dramático resucita el nunca clausurado debate acerca de los límites y la hibridez de géneros y abre posibilidades innovadoras a la crítica de la poesía.

**Obras citadas**

- Bourne, Louis. «La muerte viva de un poeta social», *El viejo topo* 7 (abril 1977): 9-10.
- Carleton, Frances Bridges. 1977. *Dramatic Monologue: Vox Humana*. Salzburg, Austria: University of Salzburg.
- Culler, Dwight A. 1975. «Monodrama and the Dramatic Monologue». PMLA. 366-385.
- Eliot, T.S. 1961. «The Three Voices of Poetry», reimpresso en *On Poetry and Poets*. Nueva York: 1961.
- Gil de Biedma, Jaime. 1955. «Poesía y comunicación». *Cuadernos Hispanoamericanos* 67. Madrid. 96-101.
- . 1982. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- Hughes, Linda K. 1987. *The Manyfaced Glass. Tennyson's Dramatic Monologues*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Langbaum, Robert. 1957. *The Poetry of Experience: the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. Nueva York: The Northon Library.
- Olson, Elder. 1969. «The Lyric». *Papers of the Midwest Modern Languages Association*, ed. Robert Scholes. Iowa City. 59-66.
- Rader, Ralph W. 1974. «The Concept of Genre and Eighteen-Century Studies». *New Approaches to Eighteen-Century Literature*. Nueva York: ed. Philip Hart.
- . 1976. «The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms». *Critical Inquiry* 3. 135-151.
- . 1984. «Notes of Some Structural Varieties and Variations in Dramatic 'I' Poems and Their Theoretical Implications». *Victorian Poetry Summer* 22 (2). 103-112.
- Riera, Carme. 1988. *La escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.
- Sessions, Ina Beth. «The Dramatic Monologue». PMLA (1947): 503-516.
- Sinfield, Alan. 1977. *Dramatic Monologue*. Londres: Methuen and Co. Ltd. y Nueva York: Barnes and Nobles Books.
- ShIPLEY, Joseph T. 1970. *Dictionary of World Literary Terms*. Boston: The Writer, Inc. Publishers.
- Summerhill, Stephen. 1989. «Cernuda and the Dramatic Monologue». *The World and the Mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Ed. Jiménez Fajardo. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP.
- Tucker, Herbert. F. 1985. «Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric». *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ed. y pref. Hosek, Chavía y ed. pref. e introd. de Parker, Patricia y epílogo de Arac. Jonathan. Ithaca: Cornell U.P. 226-246.
- Zahareas, Anthony N. 1982. «El esperpento: extrañamiento y caricatura», *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo* y 98. Ed. José Carlos Mainer. Barcelona: Ed. Crítica.