

EL “POEMA ESCÉNICO”: UN GÉNERO HÍBRIDO

Amaia RIESCO

Universidad de Navarra

BIBLID [0213-2370 (1998) 14.1: 89-111]

El Matador de R. Alberti, subtítulo Poemas Escénicos, apunta a una realidad compleja al ser un discurso a medio camino entre la lírica y el drama. En el presente estudio se ofrece un análisis de sus componentes lírico-dramáticos y de algunos aspectos de la enunciación y de la ficción del discurso lírico.

El Matador by R. Alberti, subtitled Poemas Escénicos, points to a complex reality, for it is a text between a lyric style and a dramatic one. This paper analyses its lyric and dramatic components and some aspects of the enunciation and of the fiction of the lyric discourse.

Aproximación al género del Poema Escénico

1. Poemas escénicos de Rafael Alberti

Con el marbete generalizador de “poemas escénicos” subtitulaba Rafael Alberti un libro de poemas escritos entre 1961 y 1965, titulado *El Matador* (Alberti, 911). La calificación en este tipo de poemas del adjetivo “escénicos” caracteriza un tipo de lírica cercana a ciertas estructuras afines a la expresión dramática como son, entre otros: la división en escenas del desarrollo de la acción; el diálogo o el monólogo, a través de los cuales el lector descubre a unos interlocutores diferenciados de la voz subjetiva del yo lírico, etc. Con estas palabras se refería Alberti a la distinción genérica del poema escénico:

Poemas escénicos, líricos, dramáticos, trágicos, satíricos, burlescos... Para ser protagonizados, sobriamente, sin sombra de declamación, ya por actor o

actriz. El suceso —o mínimo argumento— surge de modo natural, sin referencia de lugar, sin acotaciones, sin ninguna otra indicación escénica. Realmente en algunos casos, pueden ser representados estos poemas por dos, tres o más personas, pudiéndose realizar con todos ellos, o parte de ellos —según se desee—, un pequeño programa (Alberri, 911).

Hace ya algún tiempo que otros estudiosos reparaban en la práctica mixta de la que es objeto el género de la poesía lírica de *El Matador* (García Berrio y Huerta Calvo, 166; Spang, 1993, 93).

2. *La adscripción genérica del poema escénico*

Ahora bien, el estudio del poema escénico, es decir, aquella práctica genérica lírica que desarrolla como modo de expresión estructuras afines al discurso dramático, me lleva a trazar la definición de lo que se deben considerar recursos propios del discurso lírico y de aquellos que definen propiamente el dramático.

En primer lugar, la distinción de lo que es lo propio del discurso lírico y del dramático no es un trabajo fácil, en este sentido destacaré sólo algunos rasgos que definen a cada tipo de discurso.

Por otro lado, es importante el hecho de que efectivamente, la misma práctica de los géneros se ha caracterizado a lo largo de su historia por la transgresión continua de los modelos.

En esta ocasión la problemática ambigüedad del discurso lírico-dramático del poema escénico, me lleva a intentar delimitar ambos discursos con el objeto de profundizar en el carácter dramático que enriquece su discurso lírico.

Propuesta de un modelo de estudio del poema escénico

La propuesta de un modelo metodológico me exige no darme en divagaciones sobre aspectos que se refieren a la naturaleza y origen del término "poema escénico".

Ahora bien, el lector ha de entender que se trata de una práctica genérica híbrida que cuanto menos hace dudar en su adscripción al discurso lírico o al dramático. En mi opinión, el poema escénico es un género adscrito a la lírica pero que, sin embargo, ha buscado dramatizar la liricidad a través de mecanismos expresivos de los que se ha servido habitualmente el drama como el diálogo y el monólogo dramáticos, la división en escenas, los interlocutores ficticios, etc.

Tampoco entraré a trazar los antecedentes literarios de este género lírico-dramático. Considero, sin embargo, que éste debe su nombre a una tradición poética desarrollada en siglos anteriores susceptible de ser estudiada. El poema escénico deja intuir esta tradición, cuya mención ahora es ajena al propósito de este trabajo.

El estudio de este género debe llevarse a cabo desde la perspectiva de la retórica general en la medida en que todo discurso literario es el discurso de un orador especialmente dotado, que utiliza los recursos literarios con el objeto de organizar su discurso. Mecanismos como el diálogo y monólogo literarios son parte de la estrategia de la que se vale el poeta para organizar el mundo de ficción que crea. El marco de la retórica general, me sirve como medio idóneo para abordar el problema de la enunciación del discurso lírico en el poema escénico y, cómo no, para la lectura semiótica de la organización híbrida que plantea.

Recurro a este tipo de análisis ya que es la única perspectiva desde la que le está permitido al crítico la lectura del discurso lírico como discurso de ficción semejante tanto al narrativo como al dramático.

En la mayoría de las ocasiones el discurso lírico se lee bajo la sospecha de que el yo lírico y el yo autorial son la misma persona, es decir, el autor elige el yo de ficción como instancia a través de la cual transmitir su sentir o pensar. Sin embargo, en no pocas ocasiones a lo largo de la historia de la lírica, la organización de esta instancia enunciativa nos obliga a verla como el ente de ficción sobre el que se vertebra el poema. En estas ocasiones se puede decir que el dis-

curso lírico adquiere el estatuto que le corresponde como discurso de ficción.

Mientras Aristóteles consideraba el discurso lírico como un discurso mimético y no una simple reproducción servil, una buena parte de la crítica no acepta el carácter ficticio de la lírica, que hace de éste el sujeto y el objeto de la experiencia, identificándolo con el autor real (Hamburger, 243). A menudo se ha pensado que el poema es la expresión de la individualidad empírica del autor que se manifiesta directamente a través del índice de la primera persona del singular.

Ahora bien, sin ánimo de contradecir lo que es obvio, en mi opinión el índice de primera persona del singular responde a la expresión de la subjetividad desde la evidencia lingüístico-pragmática de que la primera persona corresponde a quien está en el uso de la palabra y a la ubicación de ésta en el proceso de comunicación. La segunda persona gramatical es, pues, la dirección que asume la enunciación que parte de la primera persona, del yo lírico. El hecho de que esté formando parte del discurso lírico no lo incapacita como receptor ficticio. Esto es, la razón de la correspondencia referencial del yo lírico no se debe tanto a su naturaleza lírica como a la configuración de las instancias emisoras y receptoras, igual que ocurre en los otros discursos literarios. El yo lírico es una creación literaria y su mundo poético lo entendemos sin interferencias con respecto al mundo real, es decir, el discurso literario se diferencia del discurso real en que es un discurso de ficción y en el que, por lo tanto, el autor, perteneciente al mundo real, no puede tomar la palabra directamente en el mundo de ficción si no se ficcionaliza en la voz de un narrador o en la del sujeto lírico, etc.

Reconocer el estatuto ficticio del discurso lírico permite estudiar el aspecto de la codificación de la figura del enunciador lo mismo si tiende a confundirse con el autor real, y por tanto funciona como correlato autobiográfico, como si pretende, por el contrario, despegarse de él y tener vida propia como sucede en el caso de los heterónimos (Pérez Bowie, 1992) en la que el yo lírico es un ente de ficción.

Se trata, pues, de analizar la organización peculiar del discurso lírico y el problema de la persona de la enunciación en el "poema escénico", en lo que otros han preferido llamar el estudio de la organización vertical del discurso lírico (Cabo Aseguinolaza).

La tipología del poema escénico

El objeto de este trabajo es describir lo que llamo el poema escénico duologado y el poema escénico monologado. En primer lugar, aunque considero que el poema escénico en cualquiera de sus manifestaciones constituye un género literario con importante tradición literaria, el estudio formal que sigue a continuación se limitará al de la producción poética albertiana. Este trabajo es el primer paso a una investigación que reclama ser completada y que queda abierta, pues, a nuevas propuestas en el cotejo de un corpus más amplio del género en la lírica.

En el estudio del género haré especial hincapié en el análisis de ciertas estructuras dramáticas en el discurso lírico, dado que parte de la crítica ha subrayado insistentemente la imposibilidad de éstas en el discurso lírico, siempre más cercano a asimilar recursos narrativos (Bobes Naves; Maestro).

Ya un poco más arriba establezco la doble tipología del poema escénico en duológico y en monológico. El término "duólogo" viene a delimitar cuantitativamente el número de hablantes que toman parte en el discurso interactivo que es el diálogo (Kennedy, 34; Spang, 1991, 283). Son duólogos los poemas escénicos del corpus albertiano, aunque esta terminología nos permite hablar de trílogos, tetralogos, etc. en un futuro corpus más extenso.

Utilizaré el término "diálogo", más usual, cuando analice cuestiones relacionadas con aspectos de funcionalidad de este tipo de discurso interactivo que se establece verbalmente entre los interlocutores.

Por el contrario, con el término "monologado" delimito un tipo de discurso verbal muy diferente al interactivo, ya que no se pro-

duce intercambio verbal entre los hablantes (Bobes Naves, 33). La variante numérica no sólo permite la delimitación cuantitativa sino que indudablemente ésta afecta a unas diferenciaciones funcionales de gran importancia en el desarrollo del discurso del poema escénico monologado.

1. *El poema escénico duologado*

Este tipo, como su mismo marbete indica, presenta una estructura dialogada en la organización vertical del poema como discurso. Llamo organización vertical a la estructura formal de la que se vale para la expresión poética, el aspecto formal del diálogo, por ejemplo.

Constantemente el diálogo ha sido relacionado con el discurso dramático, como aquel discurso caracterizado por la ausencia del narrador, si bien esta instancia locutiva, por el contrario, es una de las características del teatro épico.

1.1. El diálogo en los distintos géneros. El discurso dramático establece desde el comienzo una relación directa entre las instancias de ficción y el espectador en la que no se necesita, en principio, la intervención del narrador. Sin embargo, este tipo de estructura literaria no es exclusiva del drama. El discurso narrativo también se vale del diálogo como recurso literario. Ahora bien, el diálogo que se da en la narrativa se presenta bajo una forma peculiar: el narrador introduce mediante los *verba dicendi* la voz de los personajes o en otros casos así se sobrentiende aunque no estén en el texto.

La diferencia sustancial del diálogo del drama está en que los interlocutores no necesitan de un narrador que los introduzca. Apparentemente, la única instancia por encima de ellos es la del autor que forma parte del mundo real, en el que el mundo de ficción no interfiere.

Así pues, a este tipo de diálogo narrativo introducido por el narrador se le ha llamado diálogo referido, mientras que al diálogo

propio del drama, en que éste no es introducido por el narrador, lo llamaré diálogo textualizado, como se verá más adelante.

Por otro lado, con respecto a lo dicho, el discurso lírico no parece tener un determinado tipo de diálogo como en los otros géneros. Este, en la mayoría de los casos, se ha valido del diálogo referido de manera que el yo lírico introduce la voz de los interlocutores, como en el caso del discurso narrado (Romera).

Sólo en algunos casos la poesía ha desarrollado un tipo de diálogo más afín al del discurso dramático, si bien en estos casos la historia o acción es mínima a diferencia de la que tiene lugar en el drama, que como se sabe, presenta una mayor complejidad en el desarrollo de la trama (Maestro, 322). Este tipo de poesía que presenta una estructura que recuerda el drama en lo que se refiere al tratamiento del diálogo y del monólogo es, en mi opinión, el antecedente literario del denominado poema escénico. Las jarchas, las églogas, las letrillas dialogadas, etc. entrarían en el estudio de los antecedentes históricos hispánicos de lo que se viene tratando.

No obstante, coincido con Bobes en resaltar el hecho de que el diálogo literario es en sí una estructura libre que ha sido asimilada por cada uno de los géneros y en este sentido ha adquirido distintas características. Por esto, a la hora de justificar la dramaticidad del poema escénico, no sería juicioso afirmar que el hecho de que se nos presente en forma dialogada no es razón suficiente para hablar de carácter dramático, o mucho menos de que el discurso lírico por desarrollarlo participe sin más del estatuto dramático.

El diálogo que se establece en el poema escénico como género lírico-dramático debe cumplir unas condiciones determinadas que sitúen su discurso lírico en un ámbito cercano al de la expresión dramática. La esencia de esta dramaticidad la tenemos que hallar, pues, tanto en la estructura externa de su diálogo textualizado como en definitiva en su configuración lingüística, literaria y pragmática.

1.2. Características del diálogo lírico-dramático del poema escénico. La lectura de algunos de los poemas escénicos duologados de

Alberti, permite reflexionar acerca de la construcción dramática de sus diálogos. Contrariamente a lo que suele ser lo habitual en el discurso lírico, los poemas a los que me refiero presentan un diálogo textualizado que no está envuelto en el discurso monológico del yo lírico del poeta.

No estamos entonces ante el diálogo referido tan propio del discurso narrativo y que adopta el lírico con frecuencia, es decir, los interlocutores en el poema escénico no están introducidos por otro emisor sujeto de la enunciación que los supedita. En el caso del poema escénico duologado, ambos interlocutores aparecen, como en el discurso dramático, desde la primera escena sin ningún tipo de presentación por parte de un narrador.

De esta forma se muestran al espectador a través de la representación de la que fue objeto uno de los poemas titulado *El Matador*:

—Yo soy el matador.

—Yo soy el toro.

Ni en el principio, ni a lo largo de su desarrollo poemático se percibe la presencia de ningún verbo de dicción proferido por un narrador. El diálogo se establece, como en el caso del diálogo dramático, de forma directa como "proceso semiótico interactivo" (Bobes, 62) en el que intervienen varios sujetos y cuya presencia en el drama se produce de manera autónoma sin necesidad de un narrador. Spang prefiere hablar de la "autarquía" del drama para explicar la aparente independencia del drama respecto a su autor y al público (Spang, 1991, 28).

En este poema, cada intervención viene introducida por un guión con el que se señala la alternancia de los parlamentos tanto del toro como del matador. Los guiones, sin embargo, forman parte de la estrategia dramática del diálogo que se textualiza ya que no responden únicamente a la de ser el signo paralingüístico que advierte de cada intervención. Es decir, en un primer momento es aparentemente fácil seguir el discurso de cada personaje, no obstante, la lectura atenta en seguida nos hace pensar en el orden de cada inter-

vención dándonos cuenta de que varios guiones corresponden a un mismo parlamento. Señalo el primero de los casos:

- Me luciré contigo.
- Has sido noble en toda la corrida.
- Has toreado bien hasta ahora. Veremos...
- Serás mi gloria de esta tarde. Vamos.
- He dicho que "veremos".

Lógicamente, si se sigue el orden de cada intervención desde el principio se puede ver que el matador frente a lo que se había intuido en las primeras intervenciones, es el locutor de los dos guiones primeros. Incluso si se pasa por alto este ejemplo encontramos que sucede lo mismo hacia la mitad del poema:

- ¡Eh, toro! ¿Qué te pasa? ¿No me embisres?
- Ya comenzó. ¿No escuchas? ¡Pronto! Arráncate.
- ¿Qué es eso? No conozco.
- Un pasodoble. El mío.
- Tú eres mi matador. ¿Cómo te llamas?

En este caso, es lógico pensar que si el matador comienza con la intervención, la segunda correspondería al toro, la tercera al matador y así sucesivamente. Sin embargo, no es así, es al matador al que corresponden las dos primeras intervenciones. Queda, pues, por preguntarse qué sentido tiene entonces señalar la intervención del matador con dos guiones y no con uno como debería.

En mi opinión, lo que he descrito no es más que la estructura de la estrategia dramática de la que el autor se vale, ya que a todo lector el guión le remite a la forma externa del texto dialogado narrativo. Esto es, el autor la lleva al máximo de significación cuando transgrede el recurso conocido por todos: un guión es el indicio del turno de intervención de cada interlocutor por separado.

De esta manera, la lectura seguida de las voces se confunden y también los personajes. Al final del diálogo se ve con claridad: paradójicamente que el matador es el toro y el que resultará muerto en la lucha es el torero, toro y matador confundidos como una misma

realidad. Se podría decir que en este poema la forma a base de guiones organiza el esquema vertebral del poema como estrategia discursiva para el desarrollo dramático de la historia.

1.3. Las acotaciones en el poema escénico duologado. Por otra parte, siguiendo con el estudio del diálogo y con las características dramáticas que se desarrollan en el poema escénico, hay que llamar la atención sobre el hecho de que el diálogo como proceso semiótico que se desarrolla *cara a cara* hace, además, que cada intervención no sólo sea reflejo de una situación verbal sino que en éstas se vean reflejadas también, a partir del efecto *feed-back* inmediato, también llamado retroalimentación, las reacciones kinésicas, paralingüísticas o proxémicas, etc. que tienen lugar en todo proceso desarrollado *in fieri*.

La importancia de estas reacciones no verbales que tienen lugar en el discurso dialogado cara a cara, en un momento determinado pueden llegar a condicionar la intervención del otro interlocutor, dado el efecto *feed-back* que se produce en todo proceso dialógico, tanto en el monólogo como en el diálogo. Me refiero, por ejemplo a que la actitud de desinterés por parte del alocutor (o el interlocutor receptor del diálogo) puede motivar al locutor (o emisor) a cesar en su emisión, a enfadarse, o a que busque llamar su atención, entre otras tantas implicaciones conversacionales (Poyatos).

Con ello aludo al hecho de que las alocuciones verbales pueden ir acompañadas de este tipo de implicaciones conversacionales, es decir, de datos que ayudan a describir la situación en la que se produce la comunicación y que incluso la pueden determinar. En este sentido, el diálogo dramático crea una situación de comunicación mientras que el diálogo narrativo sólo la refiere, por lo menos en lo que respecta a estos géneros en términos convencionales y absolutos ya que el discurso narrativo ha conseguido en algunas obras la expresión de un auténtico diálogo dramático.

El poema escénico, lejos de ser un género convencional en términos absolutos, es capaz como discurso lírico de aproximarse al

discurso dramático en el sentido de que el desarrollo de su diálogo es capaz de crear una situación, no sólo de narrarla, como lo veíamos en el poema citado. Es así que las reacciones proxémicas, kinésicas, paralingüísticas... como signos no verbales de la conducta irán adjetivando la expresión verbal de cada intervención en el diálogo dramático. Es decir, gesto y palabra van unidos en la intervención dialogada. El diálogo deja de ser sólo lenguaje como en el discurso narrativo convencional, para ser lenguaje en situación.

Desde otro punto de vista, el hecho de que el diálogo literario sea expresión que se canaliza a través de la escritura les obliga a ayudarse de las palabras para que el lector-espectador las imagine a su vez. Ahora bien, es cierto que el drama da razón de estos movimientos no verbales en muchas ocasiones a través de las acotaciones, y no sólo de éstas. Como también lo es el hecho de que en el discurso lírico éstas no aparecen como tales puesto que no precisa de otros códigos extraverbales que hacen posible la realidad de la puesta en escena. Uno se puede preguntar entonces cómo nos da razón de ellas el poema escénico como género lírico-dramático.

Creo que, en primer lugar, se debe considerar que la función de la acotación teatral no se ha mantenido en una posición estática a lo largo de su andadura dramática. En el caso del poema escénico duologado la información de las acotaciones, de haberlas, resultaría redundante ya que son los mismos personajes los que las remiten en sus intervenciones, se habla de "bastidores verbales" en el teatro.

En el poema escénico duologado, efectivamente, las acotaciones no tienen lugar en el discurso lírico, pero el desarrollo de su diálogo hace posible encontrar lo que se ha dado en llamar "alusiones dialógicas temporales, espaciales" (Spang, 1991, 203), las cuales exigen del público-lector un esfuerzo de imprescindible colaboración para imaginar lo sugerido verbalmente en el poema. También en la obra dramática leída se sobrentiende una representación imaginaria; el texto dramático resultaría incomprensible sin la lectura convencional de su cotexto escénico. El teatro moderno, del mismo modo, a medida que ha pretendido ser más poético, ha exigido al espectador

un ejercicio mayor de imaginación tanto en razón del aparato extra-verbal como de aspectos relativos a la acción misma. La actuación de los actores se ha visto sustancialmente modificada por la conquista del estatuto poético, de lo que pueden ser claro ejemplo determinados diálogos caracterizados por su estatismo, el uso y abuso de los monólogos dentro del drama, etc.

En el poema comentado se puede tener una idea aproximada del funcionamiento de este tipo de "alusiones dialógicas" que, sin hacer imprescindibles las acotaciones teatrales, dan razón de su carácter dramático. Realmente, en ningún momento del poema son necesarias las acotaciones. Asistimos a verdaderos "bastidores verbales" o "alusiones dialógicas" que nos dan razón de la situación a través de ciertos movimientos descriptivos y de las reacciones no verbales que en un momento determinado inducen al enfado y a la muerte del matador, quedando reflejadas en las intervenciones de los interlocutores.

- ¿Manso yo? ¿"Poca-pena"? Bien me has visto.
- ¡Hijo de mala madre! ¡Toma! ¡Embiste!
- ¿Una patada a mí? Verás ahora.
- ¡Toro cobarde! ¡Toro traicionero!

Este dato corrobora la definición que el propio Alberti da de los poemas escénicos: el suceso —o mínimo argumento— surge de modo natural, sin referencia de lugar, sin acotaciones, sin ninguna otra indicación escénica.

1.4. El desarrollo de la acción del poema escénico duologado. Siguiendo el hilo de la caracterización de los rasgos lírico-dramáticos del género, otro al que es obligado referirse es el de la acción que desarrolla el poema escénico duologado.

Decía más arriba que el diálogo se caracteriza por ser un proceso semiótico interactivo, es decir, el diálogo para serlo tiene que desarrollar la acción a través de una alternancia de turnos de intervención. Sin embargo, ésta no es condición suficiente para hablar de diálogo, éste además, es un proceso interactivo semióticamente

progresivo, o lo que es lo mismo, el avance de las diferentes intervenciones corresponde semánticamente al progreso de la historia.

Se puede afirmar que, en este sentido, el poema del *Matador* no queda cerrado, semánticamente hablando, hasta el final de las intervenciones, cada una de las cuales ayudan a la construcción final de su sentido: no se sabe de la muerte del matador por el toro hasta el final del poema, de modo que el orden de las intervenciones contribuyen al final progresivo de la historia dramatizada.

Ahora bien, ni el duólogo ni la extensión de los poemas escénicos pueden dar lugar a un desarrollo dramático convencional. La característica de su estructura lírico-dramática está a medio camino entre la funcionalidad poética o expresiva de su verso desnudo de artificio teatral y la funcionalidad referencial por la que avanza la historia y la ficción de los interlocutores en un espacio y un tiempo escenificados verbalmente en cada intervención.

El diálogo del "poema escénico duologado" se nos presenta desnudo del marco extraverbal o plurimedial del que se vale el drama como género tradicional concebido para ser representado. El poema escénico duologado es sobre todo lenguaje en situación. *El Matador* podría definirse como un drama que se desarrolla en un acto. Szondi lo consideraría como "una parte del drama elevada a la totalidad" (Spang, 1991, 139). El mismo Alberti lo ha sugerido cuando afirma que "algunos de estos poemas podrían alargarse", esto es, hacer de ellos una obra de teatro (Monleón, 514).

1.5. Conclusiones. La perspectiva que he elegido para la descripción de este fenómeno poético permite analizarlo como texto de ficción en el que se aprecian las elecciones concretas y la organización global, a través de las cuales se ponen en marcha los mecanismos propios de la ficción. Así pues, desde este punto de vista, el poema escénico duologado transcribe en su apariencia externa un diálogo textualizado como forma de expresión dramática en la que dos interlocutores alternan su actividad verbal, de emisor y receptor de lo enunciado.

Describo algunas particularidades del diálogo dramático y las similitudes con el diálogo que se dan en el poema escénico duologado: la primera es la de la ficción que caracteriza a los dos interlocutores; otro rasgo del diálogo dramático convencional que presenta el poema escénico duologado es la ausencia de narrador; otro es el que se refiere a la capacidad del diálogo de procurar el soporte imaginario extraverbal a través de las alusiones dialógicas o de la división en escenas; y el último es el rasgo dramático de la capacidad de las intervenciones de progresar semánticamente hasta el final.

El poema escénico duologado, frente al diálogo dramático convencional, es un discurso lingüístico con un significado concreto por hallarse dentro de una estructura eminentemente lírica: la forma versificada, que recuerda mucho la expresión dramática más antigua; la insinuación de las escenas que recuerda al código extraverbal de la representación; la brevedad y esencialidad del discurso lírico son algunos de los rasgos que definen la naturaleza híbrida de este género que busca la relación dramática con el espectador a través de la esencialidad de la palabra y de la historia, como hemos podido verlo en el ejemplo citado.

2. *El poema escénico monologado*

En la producción poética albertiana de esta época la mayoría son ejemplos de expresión monologada de los poemas escénicos. Al igual que en el fenómeno ya descrito, el poema escénico monologado tampoco presenta un desarrollo muy afín al convencional del discurso lírico.

Ya he hablado anteriormente de las características del diálogo lírico-dramático del poema escénico y de cómo éstas le atribuyen un valor como discurso literario muy por encima de la asimilación del diálogo en el discurso netamente dramático, lírico o narrativo, como proceso comunicativo de valor social. Se trata, pues, de describir los rasgos del monólogo y su estructura lírico-dramática en el poema escénico.

2.1. El monólogo en los distintos géneros. El monólogo literario, desde el punto de vista de la semiótica, se describe como un proceso de comunicación, que caracteriza a todo discurso dialógico, pero no de interacción, que sólo caracteriza al discurso dialogado. En él, el yo intratextual se dirige a un destinatario de la enunciación que no participará locutivamente en la comunicación, aunque sí perlocutivamente en cuanto que su presencia queda reflejada en la comunicación del emisor.

Efectivamente, éste es el aspecto diferenciador entre el diálogo y el monólogo, uno representa un proceso de interacción y el otro de comunicación. Ello conlleva que pragmáticamente en el monólogo, la actividad locutiva es siempre unidireccional, es decir, no hay respuesta del destinatario intratextual. Bobes establece una correspondencia directa entre el monólogo y el dialogismo, entendido como un rasgo inherente a la lengua como sistema de valor social.

Ahora bien, sin olvidar las consideraciones anteriores, hay una diferencia entre el monólogo narrativo y el que tiene lugar en el drama. Según Spang, el monólogo dramático es un diálogo con emisor único (383). Al contrario de lo que piensa Spang, que considera que todo discurso hablado es diálogo, en mi opinión, el monólogo dramático, sin dejar de ser proceso semiótico de comunicación, en cuanto que su situación pragmática de emisión es unidireccional, no deja de presentar algunas coincidencias con respecto al diálogo dramático, precisamente aquellas que le pertenecen al monólogo también como rasgo inherente a la lengua como sistema de valor social, es decir, lo que caracteriza a ambos como procesos dialógicos:

—En ambos, los interlocutores son ficticios, tanto si el destinatario intratextual accede a tomar la palabra en el monólogo, como si lo hace en el diálogo.

—El monólogo dramático es lenguaje directo al igual que el diálogo dramático y por lo tanto se desarrolla en presente con las implicaciones situacionales que implica.

—Es cierto que en el monólogo dramático el destinatario intratextual no accede a tomar la palabra, sin embargo, actúa como un yo virtual condicionando la actividad locutiva y perlocutiva del emisor, aunque en menor medida que en el diálogo en el que ambos se condicionan interactivamente.

—El monólogo dramático como discurso directo participa de los mismos signos lingüísticos que el diálogo dramático: los deícticos personales, la referencia constante al destinatario intratextual; la continua referencia a los deícticos espacio-temporales que crean la referencia al tiempo y espacio ficticio de los personajes dramáticos; los tiempos verbales situados en el eje temporal del presente como lenguaje en situación; y las alusiones dialógicas de las reacciones de la conducta propias del lenguaje desarrollado *cara a cara*.

El monólogo dramático se diferencia del diálogo en que aquel participa de una diferente situación de emisión por lo que el locutario no accede a tomar la palabra, bien por encontrarse ausente, alejado en el tiempo y/o espacio, bien por pertenecer a otra condición, y no le está permitido tomar la palabra por razones diversas de decoro, de verosimilitud, etc.

La diferencia sustancial entre el diálogo y el monólogo dramático reside en la naturaleza de su emisión, que no es más que la constatación lingüística de diferentes aspectos semióticos: en el caso del diálogo se trata de comunicar y expresar polifónicamente una determinada idea a partir de las diferentes codificaciones de los interlocutores; en el caso del monólogo, de revelar desde el propio discurso del yo ficticio la identidad intratextual del locutor, entre otras razones.

2.2. Características del monólogo lírico-dramático del poema escénico. Entre los poemas escénicos monologados, que, por otra parte, son mayoría en la obra albertiana, nos encontramos con un tipo de monólogos de características lírico-dramáticas. Ya en el párrafo anterior hacía referencia a los aspectos que el monólogo y el diálogo dramáticos tienen en común como discursos directos de interlocutores ficticios que desarrollan su actividad enunciativa en el presente.

El discurso lírico-dramático del poema escénico es un discurso ficticio como en cualquier otro género literario de ficción en el que el espacio del texto constituye un marco enunciativo de carácter simulado ya conocido en la antigua retórica con el nombre de prosopopeya. Lo que llamo monólogo lírico-dramático es algo similar y más complejo que lo que se conoce como "prosopopeya recta" o discurso directo de emisor ficticio (Mayoral, 275).

El hecho de que hoy no se considere el discurso lírico como ficticio desde el mismo fingimiento de la figura del emisor, hace pensar en el olvido de gran parte de la lírica áurea en que ello constituía un artificio retórico frecuente, olvido provocado seguramente por la lectura de la lírica romántica (Pérez Bowie, 1990).

Dentro de los poemas escénicos monologados se encuentra una gran variedad de estructuras de comunicación ficticias que a su vez presentan combinaciones de diferentes esquemas de enunciación de notable complejidad. Un ejemplo claro es el del poema titulado *La Soledad*. Se trata de un poema escénico con un único emisor intratextual. El emisor ficticio se presenta en primera persona del singular como emisor ficticio único de un soliloquio que se prolonga a lo largo de tres escenas.

Desde el punto de vista semiótico, el soliloquio se diferencia del monólogo en que no tiene un destinatario directo en el plano de la comunicación –también se le ha llamado "dialogía in absentia" (Maestro, 30)–; mientras que el monólogo del emisor intratextual se dirige a un destinatario directo en el plano de la enunciación que por razones diversas no toma la palabra –también se le ha llamado "dialogía in praesentia"–. Pese a lo cual la dramaticidad de ambos procesos va a venir determinada más por la configuración de los personajes, el espacio, el tiempo y el conflicto, que por lo que cada proceso significa en sí mismo.

Uno de los caballos de batalla, entonces, está en la configuración del emisor, es decir, en la distancia entre el autor real y el sujeto ficticio, además del desarrollo de la historia que redundará, como se verá, en la configuración de su carácter.

En el caso del poema escénico monologado, el sujeto lírico siempre es ficticio, por lo tanto, la configuración del sujeto es más cercana a la del discurso dramático que a la del lírico convencional en el que la creación del sujeto lírico es, por lo general, atribuida a la proyección referencial o recursiva del autor real, aunque en mi parecer el sujeto lírico es siempre una creación.

2.3. Las acotaciones en el poema escénico monologado. Ahora bien, tanto el monólogo como el soliloquio deben presentar algunas características dramáticas, además de la figura del emisor ficticio, para ser entendidos como discursos alternantes en el desarrollo del drama. En el ejemplo que aduzco de la producción albertiana, la dramaticidad del soliloquio está determinada por una serie de elementos cotextuales que lo encuadran en el marco dramático: la división en escenas es quizá el más importante ya que nos acerca a la lectura del texto escénico como representación:

LA SOLEDAD
 ESCENA I
 VENDRÁ
 Lo ha escrito.
 La semana que viene.
 Mientras, blanqueo la casa.

Efectivamente hay razones para identificarlo con un soliloquio dramático por las marcas externas de las escenas. Ahora bien, no sólo las marcas cotextuales condicionan esta lectura, el tiempo y el espacio ficticio del personaje corroboran la lectura dramática.

La segunda escena viene dada no sólo por la marca del discurso teatral sino por la alusión dialógico-verbal del paso del tiempo:

ESCENA II
 Vendrá.
 Vendrá.
 Lo ha escrito.
 Ya pasó una semana.

La tercera escena, al igual que las anteriores, se mantiene en la misma línea:

ESCENA III
 ¿Vendrá?
 Puede que venga.
 (...)

 Ya he cumplido sesenta...

Es cierto que no hay acotaciones teatrales, sin embargo, hay alusiones verbales que establecen las referencias esenciales del tiempo, el espacio de ficción y la configuración del personaje de ficción. En el caso de este poema, cada una de las informaciones espacio-temporales semantiza el proceso de la espera y de la soledad, cada una de las cuales activa el anecdótico proceso de la historia o conflicto. En la primera escena, el espacio ficticio de la casa y el huerto connotan positivamente la actitud del personaje:

Las patatas,
 reventando la tierra,
 sólo están esperando su llegada.
 Las ramas del durazno se doblan... El ciruelo

En la segunda escena, este espacio se mantiene con las mismas características una semana después de recibir la carta. En la tercera, sin embargo, transcurridos los años, el huerto y la casa han sufrido la espera y la soledad al igual que el personaje, muy distinto al de los primeros versos:

Se está yendo el verano... Y llueve. Las patatas
 ¡cuántas ya se han podrido!
 (...)

 La lluvia ha enverdecido el blanco de la casa.

En este poema, pues, las alusiones dialógicas al espacio y tiempo de ficción son correlato de la representación del carácter del personaje. La creación de este personaje está realizada a través de las alusiones dialógico-verbales del espacio, tiempo y demás reacciones no verbales.

2.4. El desarrollo de la acción en el poema escénico monologado. Si se parte del hecho de que un "poema escénico monologado", como el que acabo de citar, es susceptible de analizarse como un soliloquio de características lírico-dramáticas, sería interesante argumentar el desarrollo de la acción que he preferido denominar historia.

Ahora bien, se debe tener en cuenta que tampoco en el drama los monólogos son los depositarios de las estrategias de la acción, lo que sitúa a este tipo de discurso en el lugar que le corresponde. Los monólogos y soliloquios en el drama sirven de contrapunto justamente a la acción, es decir, en el diálogo dramático concurren otras clases de discursos como los apartes o los monólogos que sirven a otros fines entre los que están dar razón de datos situados en la prehistoria, intimidad del personaje, etc. En el caso del poema *La Soledad*, no hay acción propiamente dramática pero sí hay historia. El desarrollo de ésta se debe entender a partir de la convención de transmitir un acto de pensamiento a través de un proceso de comunicación con uno mismo.

Este poema presenta una compleja combinación con el soliloquio, es decir, el monólogo con uno mismo, como no podría ser de otra manera en una situación de soledad, y además la combinación con el monólogo en que introduce en un momento determinado un destinatario inmanente de la persona que produce la espera y la soledad del emisor. En la segunda escena, el soliloquio del emisor se vuelve monólogo para traer al espacio y tiempo ficticios al sólo aparente locutario que no toma la palabra:

Es mi mujer, no quiero que se canse.
"Trae aquí esos tomates... Mira, aquellos de allá,
tan colorados..." Nunca los has visto.

Como en todo monólogo, el personaje destinatario es una figura aludida, creada por el emisor. Este mismo sentido tiene en este poema, el atraerle al espacio y tiempo ficticios del monólogo le convierte en una ilusión que desaparece en el momento en que vuelve

al soliloquio. El hecho de imaginarla junto a él está en relación al esfuerzo concreativo del receptor de imaginarlo a él hablando consigo mismo.

La historia en este poema está elaborada en tres escenas en un desarrollo que recuerda las nociones de planteamiento, nudo y desenlace. El planteamiento de la soledad desde el monólogo desbarata toda posibilidad de comunicación. La soledad está planteada objetivamente desde la precaria comunicación del soliloquio. De ahí hasta el final se produce un cambio, realizado, por un lado, a través del espacio y el tiempo, de la casa, del huerto, de las estaciones y de los años, y, por otro, del desarrollo del carácter a través del discurso desesperanzado del que sabe que ya no debe esperar nada del futuro. La historia mínima está desarrollada a través de la vivencia de la espera.

2.5. Conclusiones. En este trabajo me había propuesto el estudio de ciertos aspectos lírico-dramáticos que el poema escénico monologado desarrolla a partir de la configuración ficticia de su emisor y de la situación presente de enunciación. Sin embargo, ya he aludido a que el hecho de que una rosa, un muerto, o una estatua sean los emisores ficticios de otros tantos monólogos de Alberti, no es un artificio ajeno a la convención retórico-poética heredada de la tradición grecolatina.

Ahora bien, se debe entender que el poema escénico monologado, como discurso dialógico es susceptible de presentar dentro de sí complejas combinaciones de modalidades discursivas como ha ocurrido en el caso de *La Soledad*, en el que en el interior del soliloquio se encuentra un pequeño monólogo.

El hecho, decía, de que la ficcionalización de la figura del emisor sea un artificio retórico usual en el discurso lírico tradicional, apoya el argumento del discurso lírico como discurso ficcional (Pérez Bowie 1989 y Maestro). Las características dramáticas de este género monológico le vienen de la lectura desde la organización vertical de su emisor ficcional y de todos aquellos elementos cotextua-

les, como la división en escenas, o el espacio y tiempo aludidos que funcionan como acotaciones imaginarias redundantes en relación con el texto de la representación.

El poema escénico monologado se sitúa a medio camino entre la lírica, como la vía más apropiada para la expresión monológica de la subjetividad, y la dramática, a través de cuyos mecanismos objetivos crea el marco enunciativo propicio para la revelación de su carácter.

La historia lírico-dramática se traduce en cada una de las dimensiones del personaje, las propias a su discurso y las que a través de su discurso se connotan en su realidad exterior y el modo en que son modeladas por éste. Su breve desarrollo está en relación con la esencialización de las escenas, que es en muchos casos la síntesis de lo que podría ser un argumento dramático normal.

El poema escénico no es un drama convencional por mucho que haya disfrutado de su puesta en escena (Monleón, 513). La brevedad de las escenas, la ausencia de todo tipo de artificio decorativo y escenográfico, la importancia del actor y de la palabra, hacen de éste un drama tan esencial como caracteriza al discurso lírico. En todo caso se trata de la expresión dramática de un poeta que explora la fuerza y el poder de la palabra, fuera de las convenciones artísticas de la teatralidad como oficio.

El poema escénico parece remitirnos, además, a un tiempo primitivo en el que no era fácil separar la expresión lírica de la puramente dramática o teatral en el que el yo lírico se hace portavoz del sentir de un determinado grupo social y a su vez receptor de las diferentes situaciones que se dramatizan, sin duda como forma de comprender el propio mundo.

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael. *Obra completa*. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1988.
Aristóteles. *Arte poética*. Ed. Ariadna González. Madrid: Taurus, 1987.

- Bobes Naves, M^a del Carmen. *El diálogo*. Madrid: Gredos, 1992.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. "La enunciación lírica y la "actio" retórica." *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: celebrado en Madrid, durante los días 5, 6 y 7 de diciembre de 1988: (retórica y lenguajes)*. Vol. 1. Madrid: UNED, 1988. 215-224.
- García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992.
- González Maestro, J. *La expresión dialógica en el discurso lírico*. Oviedo-Kassel: Reichenberger, 1994.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1986.
- Kennedy, Andrew K. *Dramatic Dialogue, the Duologue of Personal Encounter*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.
- Maestro, Jesús G. *La expresión dialógica en el discurso lírico: la poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*. Oviedo: Universidad, 1994.
- Monleón, José. *Teatro y tiempo de Rafael Alberti*. Madrid: Primer Acto, 1990.
- Pérez Bowie, José Antonio. "La complejidad del esquema comunicativo de la lírica como refuerzo de la ficcionalización. Algunos ejemplos del Siglo de Oro." *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: celebrado en Madrid, durante los días 5, 6 y 7 de diciembre de 1988 (retórica y lenguajes)*. Vol. 2. Madrid: UNED, 1990. 247-256.
- . "Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea." *Tropelías* 3 (1992): 91-104.
- Poyatos, Fernando. *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo, 1994.
- Romera Castillo, José. "El diálogo, técnica formal en el soneto renacentista español." *Rilce* 2-1 (1986): 73-82.
- Spang, Kurt. *Teoría del drama*. Pamplona: EUNSA, 1991.
- . *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993.