

## Revista Teatro/CELCIT

### Número 35-36

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana  
Editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT  
SEGUNDA ÉPOCA / AÑO 18 / NÚMERO 35-36 / 2009 / ISSN 1851-023X

#### CELCIT COMITÉ EJECUTIVO INTERNACIONAL

Presidente  
**MARÍA TERESA CASTILLO**

Director General  
**LUIS MOLINA LÓPEZ**

Director Adjunto  
**JUAN CARLOS GENÉ**

Directores  
**ORLANDO RODRÍGUEZ**  
**CARLOS IANNI**  
**ELENA SCHAPOSNIK**  
**HÉCTOR RODRÍGUEZ MANRIQUE**

Delegados Especiales  
**VERÓNICA ODDÓ**  
**FRANCISCO GARZÓN CÉSPEDES**  
**CONCHA DE LA CASA**

#### Revista Teatro/CELCIT STAFF

Editor  
**LUIS MOLINA LÓPEZ**

Director  
**CARLOS IANNI**  
Secretaría de Redacción  
**MAGALY MUGUERCIA**  
Consejo de Redacción  
**JUAN CARLOS GENÉ**  
**CARMELINDA GUIMARAES**  
**MARÍA DE LA LUZ HURTADO**  
**FRANCISCO JAVIER**  
**JOSÉ MONLEÓN**  
**CARLOS PACHECO**  
**CARLOS JOSÉ REYES**  
**BEATRIZ RIZK**  
**ORLANDO RODRÍGUEZ**

Consejo Asesor  
**EUGENIO BARBA**  
**MARCO ANTONIO DE LA PARRA**  
**CLAUDIO DI GIRÓLAMO**  
**GUILLERMO HERAS**  
**JUAN ANTONIO HORMIGÓN**  
**PATRICE PAVIS**  
**FERNANDO PEIXOTO**  
**ROBERTO PERINELLI**  
**EDUARDO ROVNER**  
**RICARD SALVAT**  
**JUAN VILLEGAS**  
**GEORGE WOODYARD**

Diseño y puesta on line  
**MOEBIUS DIGITAL**

[info@moebiusdigital.com.ar](mailto:info@moebiusdigital.com.ar)  
[www.moebiusdigital.com.ar](http://www.moebiusdigital.com.ar)

Las notas expresan el pensamiento de los autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte del editor ni la dirección.

Foto de tapa: "Minetti" de Thomas Bernhard. Con Juan Carlos Gené y Maia Francia. Dirección: Carlos Ianni

Redacción y administración: Moreno 431, (1091) Buenos Aires. Argentina  
Teléfono: (5411) 4342-1026 e-mail: [correo@celcit.org.ar](mailto:correo@celcit.org.ar). Web: [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)

## EL ARTE DEL MONÓLOGO

Por José Sanchis Sinisterra

Quizás deberíamos empezar por preguntarnos: ¿de qué hablamos cuando hablamos del **monólogo**? Porque es posible que, presuponiendo que el término remita para todos e inequívocamente al mismo objeto referencial, nos encontremos naufragando en el légamo de imprecisiones, vaguedades, lugares comunes, clichés y tics conceptuales que conforman, todavía y por desgracia, el territorio de la dramatología. A diferencia de la sólida, precisa y sistemática — aunque también plural y contradictoria, naturalmente — rama de los estudios literarios que constituye la narratología, dotada de un vigoroso y arborescente corpus instrumental, la investigación dramática arrastra una arcaica estela de preceptos, nociones y patrones analíticos que, además de evidenciar una letal inercia teórica, resultan inoperantes para dar cuenta de la heterogénea y compleja casuística de la producción textual contemporánea. E incluso, en gran medida, para revisar con criterios actuales la dramaturgia tradicional.

De ahí la necesidad de repensar, aun con la mayor modestia conceptual, todos los componentes del sistema dramático, desde las múltiples articulaciones que pueden establecerse entre la *fábula* y la *acción dramática*, hasta cada uno de los parámetros de la *espacialidad*, la *temporalidad*, el *personaje textual*, los vectores y grados de la *figuratividad*, los recursos *didascálicos* y, particularmente, las muy diversas configuraciones del *discurso* que se manifiestan en el habla de los *locutores*; dicho de otro modo, los enunciados dispuestos por el autor para ser proferidos por los “actores”. (Me resisto desde hace tiempo a llamar *diálogos* a ese material textual, dado que el término designa, precisamente, una de sus modalidades discursivas.)

En aras, pues, de esa desconfianza que debe presidir el uso de términos y conceptos legados acríticamente por la tradición, preguntémonos de nuevo: ¿qué entendemos por **monólogo**? ¿Debemos seguir ateniéndonos a las concepciones clasicistas, reformuladas modernamente por teóricos tan sólidos como Patrice Pavis, que lo identifican abusivamente con el **soliloquio** y lo definen como expresión de los pensamientos del personaje en situación de *soledad dramática*, es decir, sin otro destinatario que él mismo? La propia definición de Pavis (“Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta”) justifica su calificación de “antidramático”, en lo que coincide con otros muchos teóricos y prácticos de la dramaturgia que no dudan en condenarlo al desván de las convenciones obsoletas.

Pero si nos permitimos ceñirnos a criterios más específicos — e incluso más estrictamente etimológicos: “habla o discurso de un sólo locutor” — y abrimos al mismo tiempo la perspectiva para abarcar la gran diversidad desplegada por la *dramaturgia realmente existente*, podemos considerar como **monólogo** toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una

escena, una obra más o menos larga...) y de la "identidad" de su destinatario. Y es justamente este último factor el que determina, no sólo la naturaleza indudablemente *dramática* del monólogo — es decir, su intrínseca y rica teatralidad —, sino también la amplia gama de sus modalidades textuales.

Porque, como resulta evidente — más que en cualquier otro ámbito — en el contexto teatral, toda emisión verbal instaaura automáticamente la figura de un receptor, y es esta díada comunicativa básica (**emisor-receptor**), fundacional del proceso enunciativo de todo discurso, la que confiere a la palabra dramática su estatuto dialógico. Para expresarlo con más contundencia: el *yo* que habla engendra un *tú* interpelado, y ello hace posible todos los avatares de la interacción verbal. A partir de esta simple constatación, resulta evidente que todo monólogo puede ser vehículo de complejos procesos inter e intra subjetivos, como cualquier otra manifestación discursiva, y — lo que es más pertinente para nuestro propósito actual — es fácil establecer una elemental clasificación de formas y modos monologales que muestre su fértil diversidad. Basta con establecer variantes en el segundo término de la díada comunicacional (**receptor/tú**).

Este simple criterio clasificatorio nos permitiría diferenciar, en primera instancia, tres modalidades generales:

- I. El Locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.
- II. El Locutor interpela a otro sujeto (o Personaje B).
- III. El Locutor interpela al Público.

Las cuales, a su vez, presentan variantes o submodalidades diversas, que pueden incluir categorías particulares, por no hablar de formas híbridas y de tipos "anómalos", tan frecuentes en la nueva textualidad. Un criterio taxonómico como el que aquí se presenta, es susceptible, pese a su esquematismo elemental, de ampliarse y desarrollarse hasta constituir un encuadre similar al del Sistema Periódico de los elementos químicos, de modo tal que puedan preverse variables monologales todavía no "halladas" o "inventadas"...

#### I) EL LOCUTOR SE INTERPELA A SÍ MISMO

Nos hallamos aquí, evidentemente, en el territorio familiar del *soliloquio*, tan frecuentado por la dramaturgia clásica. Y es bien cierto, sí, que esta autointerpelación del personaje, tanto cuando se encuentra solo en escena como — y especialmente — cuando, en presencia de otros, profiere un *aparte*, resulta hoy dramáticamente débil y se percibe como convención anticuada. Y esto es así porque se evidencia demasiado obviamente, no tanto la necesidad que el personaje tiene de expresarse (¿no le basta con "pensar" en silencio?), como la que induce al autor a informar explícitamente sobre los procesos internos más o menos secretos de sus criaturas, que el espectador necesita conocer para seguir adecuadamente la acción dramática... y que el primero no sabe cómo inscribir de otro modo en su texto.

Esta necesidad autoral, más informativa que dramática, unida a la identidad intrínseca de la díada comunicativa (el receptor es el mismo sujeto emisor), suele dar lugar a discursos cuya *dialogicidad* resulta sumamente atenuada, en especial cuando carecen de lo que la lingüística pragmática denomina intención o fuerza ilocucionaria, es decir, cuando la palabra no aspira a generar acción. Porque, hora es ya de decirlo, este carácter *pragmático* del habla del personaje ("Decir es hacer"), su mayor o menor incidencia en el progreso de la acción dramática, es el requisito básico del discurso teatral, aquello que permite inscribir los enunciados emitidos por los sujetos en el dinamismo situacional desplegado por el texto. Y, en el caso de esta modalidad del monólogo, cabe preguntarse: ¿qué puede *hacerse* a sí mismo un personaje mediante la simple exteriorización de un discurso informativo, expresivo, rememorativo, reflexivo, narrativo, etc.?

Esta debilidad pragmática suele hacerse más patente en aquellos soliloquios que se desarrollan exclusivamente a partir de la primera persona gramatical, que en esta clasificación son denominados "**Monólogos del yo integrado**", dado que el sujeto se contempla y se expresa como una mónada subjetiva autoconsistente. Quizás vulnerado, sí, por dudas, contradicciones, dilemas, arrepentimientos, sospechas, temores... — y tales turbulencias internas son la única posibilidad de instalar un cierto *movimiento dramático* en el seno del soliloquio —, pero difícilmente capaz de sustraerse a un cierto efecto de retórica convencional y a una carencia cierta de progresividad dramática. Inscrito como secuencia breve en un tejido dramático complejo y dinámico, puede aún este tipo de discurso monológico atenuar o maquillar su "arcaísmo", pero cuesta imaginarlo como único recurso de un texto de cierta extensión.

Si, en cambio, se instala la convención de desarrollar el discurso a partir de la segunda persona gramatical (el personaje se interpela a sí mismo, pero bajo la forma de un "tú"), pareciera insinuarse un mayor grado de *dialogicidad*, como si este recurso meramente formal, sintáctico, dividiera al sujeto en dos instancias subjetivas, una de las cuales dice y hace — o pretende hacer — algo a la otra. Esta modalidad, que podríamos denominar "**Monólogos del yo escindido**", abre efectivamente un hiato entre el yo y el tú a través del cual la interacción es posible y, con ella, un arco de dualidades susceptible de generar no sólo *movimiento*, sino también *conflictividad*, *progresividad* y un mayor o menor grado de *complejidad situacional*: deber/querer, saber/ignorar, desear/temer, negar/aceptar... No es extraño que, en tanto que procedimiento monológico, resulte idóneo para la expresión de una situación tan frecuente en la dramaturgia occidental como el *dilema*.

Naturalmente, su carácter artificioso se hace evidente en relación proporcional a su extensión, y ni siquiera su combinación con la modalidad del "yo integrado" garantiza su consistencia dramática, lastrada por las debilidades antes mencionadas. Pero cabría incrementarla llevando la convención hasta el límite mediante una variante inusual, que denominaríamos "**Monólogos del yo múltiple**". Traduciendo dramáticamente un trastorno psíquico de raíz esquizofrénica como es el de las personalidades múltiples, podríamos concebir una situación en que el personaje se encuentra internamente habitado por varios "yoes", diversos



y contradictorios, que dialogan empleando indistintamente la primera y la segunda persona gramatical... y quizás también la tercera, sin un yo emisor explícito. Alguno(s) de tales "yoes" podría(n) ser la expresión de *otro(s)* internalizado(s), con lo cual la complejidad discursiva y dramática llegaría a ser realmente notable. Y ello sin pretender circunscribirse temáticamente al ámbito de lo psiquiátrico: se trata de una opción estética y/o poética.

(El aludido procedimiento de **llevar la convención al límite** es, dicho sea de paso, un factor permanente de renovación dramática. Cualquier recurso técnico-formal, por muy obsoleto y manido que resulte en un momento determinado de la evolución teatral, puede adquirir una inusitada juventud cuando se lo emplea en un grado extremo o en un contexto inapropiado. En el dominio del arte, todo es susceptible de ser reciclado...)

## II) EL LOCUTOR INTERPELA A OTRO PERSONAJE.

Desde el momento en que la situación dramática instaaura un segundo sujeto como destinatario del discurso del Locutor, la naturaleza ya de por sí *dialógica* del monólogo se concreta en una verdadera interacción *dialogal*. Interacción que puede ser sumamente asimétrica en tanto que organización discursiva (sólo uno de los dos hablantes hace uso del discurso, o bien sólo el discurso de uno es perceptible), pero no así — o, al menos, no necesariamente — desde el punto de vista dramático: el silencio o la inaudibilidad del otro interlocutor pueden contener y/o generar una considerable fuerza en la jerarquía relacional. La verbosidad del hablante (Personaje A) es susceptible de revelarse como síntoma de su debilidad frente al oyente (Personaje B).

En todo caso, el intrínseco carácter dialogal de esta modalidad monológica comporta la necesidad de someter el discurso al principio de **realimentación** que rige todo intercambio conversacional. Quiere esto decir que el Personaje B no es una simple función receptiva, una figura dramática instalada por el autor como simple oyente de la palabra autogenerada y autosuficiente del Personaje A. Su mera existencia es el motivo y el motor del discurso del Locutor, desde luego, pero también el enclave del **objetivo** que justifica su presencia y su conducta; el monólogo es, pues, una verdadera interpelación que tiende a afectar al oyente para obtener de él un resultado, para modificar algo en él, para alterar la situación y, por lo tanto, para impulsar la acción dramática.

Es la suya, además, una existencia dinámica, es decir, que puede evolucionar a instancias del discurso del Personaje A — o de otros factores —, y esta evolución se refleja y se refracta en el movimiento del monólogo, el cual, por su parte, renuncia a la tentación del monolitismo y del monocromatismo para volverse lábil, discontinuo, zigzagueante, contradictorio, polícromo... Cabría afirmar que cuanto más nítida y compleja es la "figura" del Personaje B y más decisiva su modificación para el Personaje A, menos riesgos corre el monólogo de resultar "antidramático". En último término, éste podría concebirse como la serie de **estrategias** verbales (y no verbales) de la máxima diversidad que un personaje se ve obligado a emplear para obtener su objetivo... frente al mutismo de su oponente.

Tal definición sólo sería apropiada para una de las tres variantes que podemos distinguir en esta segunda modalidad: el Locutor interpela a otro personaje **presente en escena**. Ya que, como resulta evidente, la mera presencia escénica del Personaje B, además de inscribir en la situación discursiva los mencionados vectores pragmáticos, despliega todos los riesgos y poderes del silencio. Riesgos, en la medida en que el autor no se preocupe de justificarlo suficientemente, dramáticamente, y termine por hacerse evidente su naturaleza convencional, más o menos arbitraria según la poética diseñada por el texto. Poderes, en tanto la palabra del Personaje A, además de asumirlo y tratar de romperlo, se estrella una y otra vez contra su naturaleza más o menos enigmática. Como si no se resignara a la soledad del monólogo y quisiera entrar en el territorio del diálogo.

A ello podemos añadir la rica semiosis producida por la actitud, la conducta, las acciones físicas y las variaciones emocionales del Personaje B, un verdadero "discurso" no verbal que se entrelaza *dialogicamente* con las *acciones verbales* del Personaje A y del cual puede desprenderse una nueva serie de variables: ¿el silencio de B implica que no **puede** hablar, o bien que no **quiere** hablar? Y, en ambos casos, el factor que le priva de la palabra, ¿es **objetivo o subjetivo, externo o interno**? ¿**Conoce** A esta circunstancia o **no la conoce**? ¿En qué forma y grado gobierna tal saber (o no saber) la estructura de su persistente monólogo?

La segunda gran variante de la modalidad que estamos considerando se da cuando A interpela a un personaje **ausente de escena**, es decir, no perceptible ni visual ni auditivamente por el espectador. Y de nuevo la perspectiva taxonómica permite establecer diversas categorías, según que el Personaje B esté en la **extraescena contigua** o en una **extraescena remota**. En el primer caso, la palabra del Personaje A llega directamente a su interlocutor, que puede incluso estar en su campo visual (pero no, repitémoslo, del espectador). En el segundo, la lejanía física de B obliga a recurrir a un procedimiento de comunicación mediata o indirecta, ya sea de naturaleza **técnica** (y el teléfono ha sido durante mucho tiempo el recurso privilegiado, pero hoy las posibilidades son muchas) o bien de carácter **mágico** (que en poéticas no realistas apelarían al campo de la telepatía...).

En todas estas categorías, el discurso monologal puede tomar la forma de un diálogo del cual sólo percibimos (y, por lo tanto, escribimos) las intervenciones del Personaje A, determinadas y dinamizadas por las supuestas réplicas de B, deducidas implícitamente de las primeras. Éste es, sin duda, el talón de Aquiles de esta modalidad, ya que la necesidad de proporcionar al espectador indicios del discurso inaudible de B amenaza con sobrecargar el monólogo de A con un molesto lastre de reiteraciones explícitas (que algunos denominan irónicamente *efecto cacatúa*: "¿Qué dices? ¿Que vas a llegar tarde porque tu madre se ha roto la clavícula al bajar la escalera del sótano?"...). El único antídoto contra este y otros riesgos de la compulsión informativa autoral consiste en atribuir al espectador un grado suficiente de inteligencia deductiva y de tolerancia ante lo indeterminado e incierto. Cosa que muchos autores se resisten a admitir...

La naturaleza inequívocamente *dialogal* de estas modalidades del monólogo se deri-

van, como es evidente, de la reciprocidad de la interacción verbal y/o no verbal entre A y B, es decir, del hecho de que el Locutor se ve afectado por el silencio, la conducta física y, en las últimas variantes mencionadas, por la palabra (inaudible para el espectador) de su interlocutor. Pero, ¿qué ocurre si bloqueamos dicha reciprocidad comunicacional y establecemos una situación dramática en la que el Personaje B no “recibe” la palabra del Personaje A y, por lo tanto, se colapsa el circuito de realimentación discursiva? En nuestra clasificación se abre así una tercera categoría en la que el Locutor interpela a otro personaje **presente / ausente**. En otras palabras: a otro personaje que está *presente* en escena, pero *ausente* del ámbito ficcional al que pertenece el Locutor, bien por hallarse en un **espacio otro**, bien por poseer una **existencia virtual**.

Imaginemos una situación en que un personaje interpela a otro, de cuyo entorno escénico, conducta e indiferencia con respecto al decir y el hacer del primero deducimos, inmediata o gradualmente, que “en realidad” no está percibiendo dicha interpelación, que no se ve afectado por ella, y no por autismo real o fingido, sino por pertenecer a unas coordenadas dramáticas distintas; o sea, que el Locutor se encuentra instalado en un proceso comunicativo imaginario del que no puede esperar — ¿o quizás sí, pese a todo? — ninguna reciprocidad. Esta presencia/ausencia del destinatario puede deberse, como hemos visto, a su ubicación “real” en un espacio diferente, más o menos lejano, más o menos accesible para A (primera variante), o a su naturaleza “irreal”: no está vivo, es una figura mítica o fantástica, es el propio Locutor en el pasado o en el futuro, es su “yo ideal”, lo que hubiera querido ser y no es, etc. (segunda variante).

Si invertimos ahora el paradigma **presencia/ausencia** del Personaje B, habríamos de concebir la posibilidad dramatúrgica de una interpelación a alguien que el espectador no ve, pero a quien el Locutor dirige su discurso y, consecuentemente, su intención comunicativa, es decir, su *acción verbal*. Esta modalidad monologal podría describirse así: el Locutor interpela a un personaje **presente** para él, pero **ausente** para el público. La psicología evolutiva (pero no sólo) ha documentado suficientemente el fenómeno del *amigo imaginario* como para que tal posibilidad nos resulte extravagante. Pero, como es lógico, este interlocutor ausente (o, más bien, invisible) no tiene por qué ser necesariamente un “amigo” del personaje, sino también cualquiera instancia real o imaginaria susceptible de habitar, circunstancial o permanentemente, el ámbito existencial del sujeto. El fascinante tema del *doble*, con su infinita y ya clásica diversidad, encuentra aquí su territorio idóneo.

Aún podemos ampliar la complejidad de este apartado introduciendo la categoría de los **monólogos del tú múltiple**, que supondría simplemente (pero no es una estructura *simple*, ni mucho menos) la combinación, en una misma situación dramática, de los diversos tipos de interpelación anteriormente expuestos. El Locutor único desplegaría su discurso interpeándose a sí mismo en primera o segunda persona (Modalidades I) y a uno o varios personajes presentes en escena, ausentes de escena y presentes/ausentes (Modalidades II).

## III) EL LOCUTOR INTERPELA AL PÚBLICO.

La dramaturgia occidental ha recurrido secularmente a un tipo de monólogo basado en la copresencia real de actores y espectadores en la representación teatral. Las diversas raíces histórico-culturales cuya convergencia genera lo que hoy conocemos como Arte Dramático dan testimonio de la universalidad del procedimiento: un actor-personaje (oficiante, juglar, cuentero...) se adelanta e interpela a la colectividad allí congregada. En el teatro propiamente dicho, la inexistencia de la convencional "cuarta pared" hasta bien entrado el siglo XIX hace perfectamente tolerable que el personaje, sin abandonar su ámbito ficcional, comunique al público real sus interioridades.

Como es fácil de advertir, esta modalidad monologal se funde y se confunde inextricablemente con el soliloquio... excepto en aquellos textos en los que el personaje apela explícitamente, como destinatario de sus confidencias, a una **audiencia colectiva indeterminada**. Nos hallamos entonces ante una forma dramática frecuentísima hasta en nuestros días, no obstante su evidente *debilidad pragmática*. Porque, al igual que con respecto al soliloquio, podríamos preguntarnos: ¿qué puede el personaje *hacer* con su discurso a *alguien* que no es *nadie* ni pertenece a su nivel de realidad? Poco, en efecto, aparte de transmitirle la información que el autor necesita poner en conocimiento del público para el correcto entendimiento de la acción dramática: narración de antecedentes, motivaciones más o menos inconfesables, reflexiones y conflictos morales, sentimientos ocultos, propósitos y determinaciones de acción inmediata, etc.

No obstante, y también como en el caso del soliloquio, puede resultar interesante inscribir secuencias de esta modalidad discursiva susceptibles de introducir fracturas *épicas* en una estructura *dramática* compleja. Asimismo, es posible crear un cierto *movimiento* — ya que no acción — mediante las anteriormente mencionadas turbulencias internas. La ausencia de objetivo o intencionalidad pragmática del Locutor con respecto a su "abstracto" destinatario, característica de este tipo de monólogos, no es óbice para que el autor no pueda crear una intensa interacción entre *su* discurso dramatúrgico (que integra todos los códigos representacionales, además de la palabra del personaje) y la actividad descodificadora del receptor real, instado a movilizar toda su competencia receptiva para integrar un dispositivo semiótico complejo y no inmediatamente descifrable.

Cuando, en cambio, se concreta la naturaleza del destinatario interpelándolo como **público real del teatro**, es decir, como colectivo de espectadores que asiste a una representación, todos los mecanismos de la *dialogicidad* pueden ponerse en funcionamiento, ya que el personaje afirma encontrarse en una situación de "verdadera" interacción (estamos en un teatro, ustedes y yo, y mi discurso pretende *hacerles* algo). De hecho, como el Locutor convierte al público en Personaje-Testigo de su presencia y de su comportamiento escénicos, nos hallamos realmente ante una variante de las Modalidades II: el Locutor interpela a otro personaje, presente en escena, integrando en esta el espacio ocupado por los espectadores, que constituyen un Personaje B colectivo.

La interpelación monologal está, pues, justificada, motivada por un objetivo que



afecta al público, en el que quizás se encarnen determinados obstáculos que el discurso del personaje debe sortear o vencer mediante estrategias diversas. Y no sólo la palabra es decisiva para su finalidad — manifiesta o secreta: también su conducta, su aspecto físico, y, si fuera preciso, los restantes códigos (plásticos, acústicos, objetales...) que la escena es capaz de desplegar. Como en el caso del destinatario extraescénico, el Personaje A puede articular su discurso con las supuestas reacciones del público, atribuyéndole intenciones, respuestas y cambios de actitud o de conducta que articulen una compleja interacción dramática.

Si avanzamos un paso más en la concreción del destinatario colectivo, establecemos una tercera variante: aquella en que el Locutor interpela al Público en tanto que **audiencia ficcionalizada**. El discurso atribuye a los espectadores una identidad ficticia definida, y al lugar teatral, igualmente, una naturaleza acorde con la situación que los reúne. Esta opción abre al imaginario dramático un amplio campo de posibilidades. El público puede ser *cualquier* colectividad que se ha congregado en *cualquier* lugar para participar en *cualquier* acontecimiento... que el personaje monologante va a convertir en sustancia de un asimétrico "diálogo", de una desigual confrontación.

Es innecesario repetir las consideraciones referidas a la modalidad anterior. Resta tan sólo añadir que en ambas cabe un nuevo factor de diversidad interpelativa (y, en consecuencia, de complejidad dramática): el discurso del Locutor puede particularizar en mayor o menor grado la inicial homogeneidad de la audiencia colectiva. Esta puede, en efecto, definirse como dividida en dos o más facciones diferenciadas e incluso antagónicas, más o menos afines a las expectativas del personaje, que deberá, por lo tanto, integrar en su discurso — y en sus estrategias — tal diversidad. Sus reacciones supuestas serán, lógicamente, divergentes. Y no hay por qué excluir la posibilidad de personalizar a alguno o algunos de los miembros del colectivo, que adquirirían identidad dramática en la medida en que su *función* resultara más o menos determinante de la conducta del Locutor y, en último término, de la acción dramática en su conjunto.

\* \* \*

Esta tentativa de clasificación del discurso monologal quedaría incompleta si no subrayáramos su incompletud. Todo marco taxonómico es siempre parcial, provisional y, probablemente, reduccionista. Es importante señalar que este no pretende ser otra cosa que un mapa. Y el mapa no es el territorio, por muy exhaustivo que aspire a ser. La realidad — geográfica y dramática — es siempre más rica, compleja, multiforme y perversa. La complejidad y perversión de este mapa, de esta clasificación, pueden, no obstante, ser incrementadas por el lector, a poco que revise su memoria teatral e incluya en ella especímenes monologales que no hallen su lugar en las modalidades y variantes en ella recogidas. También practicando el mestizaje e imaginando mixturas, combinaciones y cruces entre las categorías aquí consignadas. El arte del monólogo tiene ante sí, pese a muchas opiniones contrarias, un brillante futuro.

**EL MONÓLOGO****Modalidades discursivas**

- I. El Locutor se interpela a sí mismo
  - a. en primera persona gramatical (yo integrado)
  - b. en segunda persona gramatical (yo escindido)
  - c. en primera, segunda y tercera persona (yo múltiple)
  
- II. El Locutor interpela a otro personaje
  - a. presente en escena
  - b. ausente de escena
    - en la extraescena contigua (interpelación inmediata)
    - en la extraescena remota (interpelación mediata)
  - c. presente en escena, ausente para el Locutor
    - en otro espacio real
    - en una dimensión virtual
  - d. ausente de escena, presente para el Locutor
  - e. tú múltiple
  
- III. El Locutor interpela al público
  - a. como audiencia indeterminada
  - b. como público real del teatro
  - c. como audiencia ficcionalizada

MADRID, FEBRERO DE 2004