

RESEÑA

Clotilde Thouret, *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Droz, Ginebra, 2010, 429 pp. ISBN: 978-2-600-01431-1.

FLORENCE D'ARTOIS (Université Paris-Sorbonne)

El libro de Clotilde Thouret, *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, se inscribe en una serie de estudios comparatistas franceses de gran valía dedicados al teatro europeo premoderno y moderno que se han publicado en la última década, como el magistral *opus* de Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français* (Droz, Ginebra, 2003) seguido por el de Véronique Lochert (*L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Droz, Ginebra, 2009) y, hace pocos meses, el de Anne Teulade (*Le saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Cerf, París, 2012).

El cometido del estudio de Thouret es doble. Situando el monólogo en coordenadas históricas precisas que son aquellas en las que, según la autora, este se constituyó en una forma dramática específica, se trata de deconstruir un doble prejuicio: el que quiere que el monólogo no sea un texto plenamente dramático y el que le presta, en una línea posromántica, una función de revelación de la interioridad. El análisis es sutil y ponderado de modo que no se trata de negar la complejidad del estatuto enunciativo y genérico del monólogo sino más bien de recalcar esta ambigüedad constitutiva y ver cómo evoluciona. De la misma manera, no se cuestiona que el monólogo sea un discurso del «yo» sino que se replantea la relación monólogo / interioridad en términos de dramatización y no ya de revelación. Aunque el esquema adaptado parece responder a una perspectiva sincrónica, la lógica de conjunto es diacrónica e histórica y lo que se traza, finalmente, son las pautas del gran proceso de integración de la forma monologada al drama, proceso que no es rectilíneo y que recibe soluciones propias en cada una de las tradiciones

consideradas. El corpus analizado abarca tres tradiciones dramáticas reunidas por su cohesión histórica (formación de un teatro profesional) y estética (barroca) a pesar de su variedad: el teatro francés preclásico desde el llamado teatro de la crueldad hasta el decenio que sigue a la querella del *Cid*, la *comedia* de la primera y de la segunda generación (era lopesca y primera mitad del período calderoniano) y el teatro isabelino y jacobeo.

La primera de las tres partes del estudio se propone reconstituir una poética barroca del monólogo. El punto de partida es la constatación de que el monólogo es un dispositivo enunciativo singular que «perturba» el dispositivo enunciativo teatral: en el monólogo, el personaje emisor no tiene receptor o, más precisamente, no tiene el mismo receptor que el emisor del diálogo teatral que se dirige a otro personaje presente en las tablas. Al tener al público como único receptor, el discurso monologado hace patente la situación de enunciación englobadora (autor / público) que el artificio teatral tiende al contrario a ocultar: queda perturbada la separación entre espacio ficcional del tablado y espacio real de la sala. Consecutivamente, de acuerdo con los tratadistas italianos, los tratadistas franceses ven en el monólogo una brecha abierta en el edificio ilusionista de la poética de la verosimilitud entendida como verosimilitud absoluta y recomiendan someter su práctica a una serie de reglas que permiten limitar e, idealmente, anular este efecto de ruptura prohibiendo, por ejemplo, la invocación directa al espectador. La práctica de los dramaturgos franceses sin ser tan estricta es cada vez más convergente con estos análisis teóricos. En España y en Inglaterra, el problema enunciativo —que no sólo se limita a la cuestión del receptor (¿a quién se dirige?) sino que también abarca las mismas modalidades de enunciación (¿se trata de un discurso interior o efectivamente proferido?)— no da lugar a debates teóricos y menos aún a posiciones prescriptivas, pero tanto las didascalias como la prosodia y la tipografía lo constituyen como una convención enunciativa específica. No se desemboca en un sistema todavía muy estable: el teatro inglés, relativamente parco en indicaciones, es especialmente flexible y supone una gran capacidad de adaptación del público, sometido a múltiples cambios de regímenes enunciativos, cuando el francés es el que más facilita la orientación del espectador entre las fronteras del monólogo, mientras que el teatro español es un caso intermedio. El estudio de los procesos enunciativos y miméticos internos (¿qué limitaciones se imponen al texto para que la convención pueda ser aceptada por el público?) es decir de la manera en que el monólogo se integra al

drama conduce a conclusiones parecidas: si en Francia la dramaturgia intenta ocultar la convención —esta actitud se radicaliza en el segundo tercio del siglo XVII—, la dramaturgia inglesa como la española cultivan la ruptura. Esto explica la gran variedad funcional del monólogo en ambas tradiciones con respecto a la francesa: el monólogo se usa para la exposición de la situación, la exposición del carácter de un personaje, para relatos y discursos generales, cuando en Francia se cuestiona cada vez más el empleo de las estancias (pieza lírica excesivamente autónoma), y se condena unánimemente el monólogo narrativo. Pero la ocultación total de la convención con la que sueña d'Aubignac es imposible y, en el mejor de los casos, solo se puede conseguir que el espectador no repare en ella. En eso consiste la solución corneliana del «éblouissement»: conmovido por la acción y por el verso, gracias y no pese al monólogo, el espectador olvida que está en el teatro. No obstante las diferencias, en las tres tradiciones, el monólogo, observa Thouret, se circunscribe cada vez más al espacio escénico de modo que se afirma la separación entre la sala y el tablado (cuando al principio del período considerado era el género que permitía más interacción entre público y comediantes) y a la acción.

Una segunda parte se centra en el papel del monólogo en la construcción del espectáculo barroco. La autora destaca la función estructuradora del monólogo que permite por ejemplo evitar un episodio de vacío escénico o acompañar los momentos claves de la acción al servir de apertura o de cierre. Herramienta eficaz de construcción de la representación, el monólogo articula los diferentes momentos del texto o permite multiplicar las aventuras sin que quede perjudicada la estructura. Asegura pues la continuidad ficcional o, más precisamente, mediatiza la relación del espectador con la ficción sin que se intente necesariamente disimular el estatuto de representación del texto teatral. No es el caso en España ni en Inglaterra, y solo lo será en Francia de manera tardía. Cabe señalar en este primer capítulo de la segunda parte un magnífico análisis de los sonetos monologados en la comedia española con especial atención al caso de *El perro del hortelano*. Un segundo capítulo proporciona un análisis admirable de la profunda conexión entre la cuestión del monólogo y la del espacio dramático en unas estéticas cada vez más marcadas —aunque en grados muy distintos— por el respeto a la verosimilitud. En efecto, si se respeta estrictamente la unidad de lugar, el monólogo plantea un problema, ya que no es verosímil que sea pronunciado en los espacios públicos convencionalmente asociados a cada género (una plaza para la comedia vs. la sala

de un palacio para la tragedia) y hace falta un segundo lugar, secreto y / o apartado. Ante esta dificultad las escenas inglesas y españolas ofrecen posibilidades de partición y multiplicación del espacio que el teatro francés va perdiendo progresivamente conforme se impone una concepción pictórica y perspectivista del espacio teatral que supone la unicidad y la inmovilidad del espacio-imagen. Culminando en la estética clásica, este proceso conducirá lógicamente a la progresiva desaparición del monólogo. Un tercer capítulo se interesa en la inscripción del monólogo en la retórica de las pasiones y muestra cómo este «*morceau de bravoure*» es, en las escenas barrocas, un lugar privilegiado del placer estético a la vez que un pivote central de la cadena del contagio pasional de acuerdo con un modelo retórico que, sin embargo, tiende a retroceder con el tiempo. Entonces, como se ve en el teatro francés de los años 1630, al integrarse cada vez más a la acción, el monólogo deja de funcionar como una *oratio*.

La tercera y última parte se centra en la dramaturgia de la interioridad. Muestra primero que el monólogo no revela la interioridad sino que da una representación mimética de ella. El teatro de las pasiones y de los pensamientos obedece a una concepción geográfica y topográfica del «yo». El análisis se acompaña de consideraciones históricas más generales que permiten bosquejar en diacronía los procesos observados en los apartados anteriores. En Inglaterra, se hace menos frecuente el recurso al monólogo (con una inflexión especialmente marcada entre 1580 y 1605-1610) que integra pasajes narrativos e informativos, discursos generales y tiende a usarse como complemento del diálogo. Pero, precisa la autora, si este se hace más mimético no es porque los dramaturgos se preocupen por la verosimilitud del discurso de los personajes, sino porque se elaboran construcciones simbólicas de la interioridad. En España, los monólogos no tienden a desaparecer ni a hacerse menos importantes, pero en los del período calderoniano la lírica deja de cultivarse por sí misma. En Francia, después de haber sido especialmente importantes a principios del siglo en la obra de dramaturgos como Pierre Matthieu o Chrétien des Croix, los monólogos tienden a hacerse a la vez más escasos y más breves para especializarse en dos funciones: primero, una función de ornamento (pausa lírica), en particular en la tragicomedia; segundo, una función de representación del conflicto pasional. En los tres casos, Thouret constata la integración progresiva del monólogo a la dramaturgia del personaje y muestra cómo este proceso de integración es convergente con evoluciones antropológicas e históricas (momento pre-cartesiano y

nacimiento de la noción de individuo) de las que participa sin ser un simple reflejo de ellas. En un último capítulo, se estudia el monólogo como la representación de la deconstrucción del sujeto. Esta representación recibe soluciones distintas en cada tradición dramática: en la comedia española, la crisis de identidad del personaje, aunque profunda, sería pasajera (el monólogo vuelve a construir *in fine* el marco de los valores) cuando en Francia el monólogo es de irresolución y en Inglaterra el lugar del derrumbamiento del sujeto. Thouret termina su estudio concluyendo que la representación dramática del «yo» no conduce necesariamente a una reflexión clarificadora, lo que relaciona con los nuevos paradigmas psicológicos y antropológicos. Al lado de la topografía del alma y de las pasiones heredadas de la tradición aristotélico-tomista coexiste una concepción caracterizada por una alteración de la transparencia del sujeto, por un «yo» pensado en términos anatómicos, con recovecos y contornos difíciles de delimitar. A esta modalidad pertenece el monólogo de Macbeth que sume al espectador en la confusión y la oscuridad porque ya no se sabe dónde está la frontera entre lo interior y lo exterior, la ambición, lo político y lo sobrenatural, entre lo que es y lo que no es.

Este breve resumen no le hace justicia a un libro de una gran densidad teórica al que se le pueden hacer pocas críticas. Señalaremos un pequeño defecto de articulación entre las perspectivas sincrónica y diacrónica adoptadas que conduce a ciertas repeticiones y hace que no destaquen tanto como pudieran las pautas del proceso histórico delineado. Otra reserva tiene que ver con el ligero desequilibrio que se observa en la cronología del corpus. El estudio tiende efectivamente a privilegiar los textos del final de la cronología considerada, con una preferencia claramente otorgada en el caso francés al teatro corneliano o al inmediatamente anterior o, de igual forma, la casi total omisión, para el caso español, de la tradición filipina. Por fin, el peso otorgado a la crítica teórica clasicista —a partir de la cual se plantea de entrada el problema del monólogo— termina siendo quizás un arma de doble filo. Por una parte, y en esto es un acierto, permite mostrar, por contraste, la singularidad de los casos españoles e ingleses. Pero por otra, además de crear una tensión entre lo prescriptivo y la práctica que atraviesa toda la demostración aunque solo existiera en el caso francés y al final del período contemplado, le da un sesgo al estudio que lo lleva a considerarlo todo —incluso textos de los que se nos dice, sin embargo, que no tienen mucho que ver con ella— a partir de la cuestión, muy francesa y muy teórica, de la verosimilitud, cosa que explica justamente que el objeto tienda a

descentrarse hacia el final de la cronología. El sesgo, sin embargo, resulta productivo ya que permite poner de realce el proceso de integración progresiva del monólogo al drama.