



CSIC



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2020

**monólogo / soliloquio.** Del griego μονολόγος (*monólogos*), discurso de una sola persona (ing.: *monologue*, fr.: *monologue* it.: *monologo*, al.: *Monolog*, port.: *monólogo*) / Del latín *soliloquium*, de *solus*, único y *loqui*, hablar (ing.: *soliloquy*, fr.: *soliloque* it.: *soliloquio*, al.: *Selbstgespräch*, port.: *solilóquio*).

Monólogo: *diálogo teatral (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor, o porque no hay interlocutor o porque no puede o no quiere contestar verbalmente; pero pudiendo hacerlo —o no— por otros medios.*

Soliloquio: *diálogo teatral sin interlocutor, esto es, el discurso de un personaje solo hablando consigo mismo.*

Aunque es muy corriente confundir monólogo con soliloquio —lo mismo que diálogo con coloquio—, la diferencia conceptual es clara: en el monólogo habla sólo un personaje, en el soliloquio un personaje habla solo.

La confusión entre los dos términos está consagrada en el DRAE, que da como primera acepción de monólogo precisamente «soliloquio». La segunda, «obra dramática en la que habla un solo personaje», parece dejar fuera los monólogos que se producen en el interior de una obra con varios personajes, que es seguramente su uso más frecuente como término literario. Las dos acepciones que también da de soliloquio ponen en evidencia lo inaceptable de considerar sinónimos ambos términos, incluso en el uso general: «1. Reflexión interior o en voz alta y a solas. 2. En una obra dramática u otra semejante, parlamento que hace un personaje aislado de los demás fingiendo que habla para sí mismo.» Parece evidente que un monólogo teatral no tiene por qué ser una reflexión (menos aún interior) ni proferirse a solas ni por un personaje aislado de los demás ni que finja hablar para sí mismo. La mayoría de los monólogos dramáticos no cumplen ninguna

de estas condiciones. Así que el diccionario académico desmiente en realidad la sinonimia que proclama y devela más bien las diferencias entre soliloquio y monólogo.

Monólogo y soliloquio son dos de las cinco formas específicas —con el coloquio, el aparte y la apelación al público— del diálogo teatral, entendiendo por “diálogo” cualquier manifestación “mediante palabras”, que es su sentido etimológico (δια-, “a través de” y λογος, “palabra”), no la “plática entre dos o más personas”, que es su sentido corriente en español según el diccionario académico, y mucho menos la “charla entre *dos*”, resultante de una falsa etimología. Así el \*diálogo dramático abarca en efecto todo el componente verbal del drama, todas las palabras pronunciadas en él, sin excepción. De las cinco formas, solo el coloquio y el soliloquio forman sistema: se oponen entre sí por la presencia o ausencia de interlocutor(es). Por eso conviene perfilar los dos términos en cuestión sobre la base de la forma *no marcada* del diálogo teatral, el \*coloquio, que es el diálogo con interlocutor(es) o, según la acepción común en español, la conversación entre dos o más personas, que coincide con el significado corriente de diálogo. Tal coincidencia puede servirnos para recordar que se trata de la forma más frecuente y natural, la menos convencional, del diálogo en el teatro. Lo mismo que en la vida, habría que añadir, y precisamente por eso: porque el drama es básicamente imitación de acciones y la acción verbal por excelencia, la más plena y dinámica es el “hablar con”, el intercambio de palabras, es decir el coloquio. Que, por cierto, tal como lo definimos, no exige, aunque sea lo más frecuente, que el interlocutor responda. La condición mínima no es que dos personas hablen (las dos); basta con que una hable con otra, pudiendo esta contestar o no, y contestar verbalmente o de otra forma.

## monólogo/soliloquio

Se podrían, claro está, distinguir tantos tipos de coloquio en el teatro como los que pueden darse en la realidad (conversación, careo, discusión, entrevista, debate, tertulia, perorata, etc.) Basta aquí señalar que será pertinente para el análisis de un diálogo en coloquio el número de interlocutores (y de personajes en escena, que puede ser el mismo o no) así como la frecuencia y la extensión del discurso de cada uno, que denominamos *\*parlamento* cuando resulta considerablemente largo y *\*réplica* en los demás casos, particularmente cuando responde al intercambio vivo de la conversación o tenso de la discusión, etc.). Parece claro que las diferencias notables en coloquios entre dos, tres, cuatro o más personajes corresponden básicamente a las situaciones dramáticas respectivas y por lo general a las *configuraciones*, en dúo, trío, cuarteto, etc.

Mencionaremos solo un tipo particular de coloquio, muy característicamente dramático, presente en el diálogo teatral desde los griegos hasta hoy mismo. Se trata de las *antilogías* o discursos contrapuestos entre dos personajes, en un momento de máxima tensión y en torno a un problema candente, especialmente cuando cada réplica de este *\*agón* —disputa a la vez que competición— es de la misma extensión: se llama *\*esticomitia* al cruce alternativo y continuo de un verso por interlocutor (*disticomitia* si se trata de dos versos, *hemisticomitia* si de un hemistiquio) en rigor, pero se puede extender en sentido lato al rápido canje dialéctico de réplicas iguales en extensión (y generalmente paralelas o simétricas en su forma lingüística). Puede verse como ejemplo la esticomitia que cierra el segundo episodio de *Electra* de Sófocles, entre la protagonista y Crisótemis, o la que ocupa el centro de la escena 15 de la jornada III de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca (en rigor disticomitia):

DON LOPE. Yo por el preso he venido,  
y a castigar este exceso.

CRESPO. Yo acá le tengo preso  
por lo que acá ha sucedido.

DON LOPE. ¿Vos sabéis que a servir pasa  
al Rey, y soy su juez yo?

CRESPO. ¿Vos sabéis que me robó  
a mi hija de mi casa?

DON LOPE . ¿Vos sabéis que mi valor  
dueño desta causa ha sido?

CRESPO. ¿Vos sabéis cómo, atrevido,  
robó en un monte mi honor?

DON LOPE. ¿Vos sabéis cuánto os prefiere  
el cargo que he gobernado?

CRESPO. ¿Vos sabéis que le he rogado  
con la paz, y no la quiere?

DON LOPE. Que os entráis, es bien se arguya,  
en otra jurisdicción.

CRESPO. Él se me entró en mi opinión,  
sin ser jurisdicción suya.

DON LOPE. Yo os sabré satisfacer  
obligándome a la paga.

CRESPO. Jamás pedí a nadie que haga  
lo que yo me puedo hacer (vv. 2570-2593).

El soliloquio es una forma altamente convencional o, si se quiere, particularmente inverosímil de diálogo (pues solo se da en la realidad en situaciones extremas o en casos patológicos), y por eso mismo de muy acentuado carácter teatral. Primero porque pone en evidencia de manera muy clara la objetividad o la inmediatez del modo dramático de representación: pensemos en lo mucho menos artificial o convencional que parece casi siempre (siéndolo en realidad mucho más) el llamado \*monólogo interior (no pronunciado) de la novela y del cine; lo chocante del soliloquio teatral es que

## monólogo/soliloquio

se trata de un monólogo exterior, dicho por el personaje, y casi siempre en virtud de la pura convención, sin recurrir a justificaciones psicológicas o de otro tipo (que casi siempre se dan en los casos, más raros, de soliloquios dichos en narrativa y cine).

En segundo lugar y sobre todo, se trata de una forma de diálogo tan peculiar del teatro porque *funciona* en el vector comunicativo externo: sólo en el mundo ficticio está el personaje solo y habla para sí; en el teatro está ante el público y habla, sin duda alguna, para él. De esta orientación se deriva, claro, la función del soliloquio teatral como expresión del *interior* (pensamientos, intenciones, afectos...) y de la *verdad* del personaje frente a las manifestaciones externas, más o menos embusteras, de su máscara social; función cuya importancia es de primer orden para la construcción dramática. Como ejemplo de soliloquio puede verse este que cierra la segunda jornada de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca:

SEGISMUNDO. Es verdad; pues reprimamos  
esta fiera condición,  
esta furia, esta ambición,  
por si alguna vez soñamos;  
y sí haremos, pues estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir sólo es soñar;  
y la experiencia me enseña  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es, hasta despertar.  
Sueña el rey que es rey, y vive  
con este engaño mandando,  
disponiendo y gobernando;  
y este aplauso, que recibe  
prestado, en el viento escribe,



y en cenizas le convierte  
la muerte, ¡desdicha fuerte!  
¿Que hay quien intente reinar,  
viendo que ha de despertar  
en el sueño de la muerte!  
Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agravia y ofende,  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí  
de estas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.

(vv. 2148-2187)

Seguramente el más célebre soliloquio del teatro universal es el del acto III, escena 1, de *Hamlet*:

## monólogo/soliloquio

HAMLET. Ser o no ser... He ahí el dilema. / ¿Qué es mejor para el alma, / sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos, / o levantarse en armas contra el océano del mal, / y oponerse a él y que así cesen? Morir, dormir... / Nada más; y decir así que con un sueño / damos fin a las llagas del corazón / y a todos los males, herencia de la carne, / y decir: ven, consumación, yo te deseo. Morir, dormir, / dormir... ¡Soñar acaso! ¡Qué difícil! Pues en el sueño / de la muerte ¿qué sueños sobrevendrán / cuando despojados de ataduras mortales / encontremos la paz? He ahí la razón / por la que tan longeva llega a ser la desgracia. / ¿Pues quién podrá soportar los azotes y las burlas del mundo, / la injusticia del tirano, la afrenta del soberbio, / la angustia del amor despreciado, la espera del juicio, / la arrogancia del poderoso, y la humillación / que la virtud recibe de quien es indigno, / cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso / en el filo desnudo del puñal? ¿Quién puede soportar / tanto? ¿Gemir tanto? ¿Llevar de la vida una carga / tan pesada? Nadie, si no fuera por ese algo tras la muerte / —ese país por descubrir, de cuyos confines / ningún viajero retorna— que confunde la voluntad / haciéndonos pacientes ante el infortunio / antes que volar hacia un mal desconocido. / La conciencia, así, hace a todos cobardes / y, así, el natural color de la resolución / se desvanece en tenues sombras del pensamiento; / y así empresas de importancia, y de gran valía, / llegan a torcer su rumbo al considerarse / para nunca volver a merecer el nombre / de la acción. (Traducción de Manuel Ángel Conejero)

En cuanto al monólogo, tal como lo definimos, cabe distinguir el monólogo en soliloquio del monólogo en coloquio. Excelente ejemplo de este último es el discurso de Antonio al pueblo romano en *Julio César* de Shakespeare; que permite, por cierto, verificar que las respuestas insuficientemente articuladas, que más que interrumpirlo son un mero acompañamiento del discurso, como las de los ciudadanos romanos en este caso, no rompen el monólogo sino que se integran en él. Lo mismo se puede decir quizás de las intervenciones de Willie respecto al discurso de Winnie en



*Días felices* de Samuel Beckett, obra que bien puede considerarse por eso un monólogo. *La última cinta de Krapp* del mismo autor puede servir de ejemplo de monólogo en soliloquio.

Es claro, pues, que todo soliloquio es monólogo, pero no todo monólogo, ni quizás la mayoría, tiene que ser soliloquio. Como un tipo particular del que no lo es cabe considerar también el monólogo *ad spectatores*, dirigido al público, como el prólogo recitado por Crispín en *Los intereses creados* de Jacinto Benavente:

He aquí el tinglado de la antigua farsa, la que alivió en posadas aldeanas el cansancio de los trajinantes, la que embobó en las plazas de humildes lugares a los simples villanos, la que juntó en ciudades populosas a los más variados concursos, como en París sobre el Puente Nuevo, cuando Tabarin desde su tablado de feria solicitaba la atención de todo transeúnte, desde el respetado doctor que detiene un momento su docta cabalgadura para desarrugar por un instante la frente, siempre cargada de graves pensamientos, al escuchar algún donaire de la alegre farsa, hasta el pícaro hampón, que allí divierte sus ocios horas y horas, engañando al hambre con la risa; y el prelado y la dama de calidad, y el gran señor desde sus carrozas, como la moza alegre y el soldado, y el mercader y el estudiante. Gente de toda condición, que en ningún otro lugar se hubiera reunido, comunicábase allí su regocijo, que muchas veces, más que de la farsa, reía el grave de ver reír al risueño, y el sabio al bobo, y los pobretes de ver reír a los grandes señores, ceñudos de ordinario, y los grandes de ver reír a los pobretes, tranquilizada su conciencia con pensar: ¡también los pobres ríen! Que nada prende tan pronto de unas almas en otras como esta simpatía de la risa. Alguna vez, también subió la farsa a palacios de príncipes, altísimos señores, por humorada de sus dueños, y no fue allí menos libre y despreocupada. Fue de todos y para todos. Del pueblo recogió burlas y malicias y dichos sentenciosos, de esa filosofía del pueblo, que siempre

## monólogo/soliloquio

sufre, dulcificada por aquella resignación de los humildes de entonces, que no lo esperaban todo de este mundo, y por eso sabían reírse del mundo sin odio y sin amargura. Ilustró después su plebeyo origen con noble ejecutoria: Lope de Rueda, Shakespeare, Molière, como enamorados príncipes de cuento de hadas, elevaron a Cenicienta al más alto trono de la Poesía y el Arte. No presume de tan gloriosa estirpe esta farsa, que por curiosidad de su espíritu inquieto os presenta un poeta de ahora. Es una farsa guiñolesca, de asunto disparatado, sin realidad alguna. Pronto veréis cómo cuanto en ella sucede no pudo suceder nunca, que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos o fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a poca luz y al más corto de vista. Son las mismas grotescas máscaras de aquella comedia de arte italiano, no tan regocijadas como solían, porque han meditado mucho en tanto tiempo. Bien conoce el autor que tan primitivo espectáculo no es el más digno de un culto auditorio de estos tiempos; así, de vuestra cultura tanto como de vuestra bondad se ampara. El autor sólo pide que añeís cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos... Y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías.

Especial consideración merece el monólogo como género o subgénero teatral, esto es, cuando la totalidad del diálogo dramático es un monólogo *absoluto*. En tales casos es mucho más frecuente la modalidad de coloquio sin réplica, como en *Antes del desayuno* de O'Neill, en que una mujer habla a su marido —fuera de escena— hasta abocarlo al suicidio, que la de soliloquio; seguramente en proporción mucho mayor que en los monólogos *relativos*, que alternan en el diálogo con cruces de réplicas entre personajes. Es esta modalidad de obra completa monologada la que puede llamarse con propiedad *\*monodrama*, aunque a principios del siglo XX se extiende su sentido al de «un tipo de representación dramática en el cual el mundo que envuelve al personaje aparece tal como éste lo percibe en todos los momentos

de su existencia escénica», en palabras de Evreinoff (*Introducción al monodrama*, 1909) que pone en práctica en *Los bastidores del alma*. La escenificación contemporánea asume con frecuencia la implantación de la perspectiva interna del personaje, como en la puesta en escena de *Orlando* de Virginia Woolf por Robert Wilson (1989, 1993).

El monólogo absoluto, la obra de personaje único, que estuvo en boga a finales del siglo XVIII (*Pigmalión* de Rousseau) y a principios del siglo XX (sobre todo con el expresionismo), irrumpe con fuerza en la dramaturgia contemporánea (Beckett, Handke, Bernhardt, Müller, Koltés...) y no digamos en el llamado, contradictoria o exageradamente, teatro posdramático; quizás como consecuencia de un cierto desgaste o cansancio del coloquio como forma *normal* del diálogo teatral y también del influjo de técnicas narrativas hegemónicas como el monólogo interior y el *\*flujo de conciencia*. Su pujanza, a la que tal vez contribuyan también razones prácticas (de economía y movilidad del espectáculo), llega hasta nuestros días, seguramente con predominio del que se dirige directamente al público. Excelente ejemplo actual de monólogo absoluto *ad spectatores*, pero plenamente dramático, es *La ira de Narciso* (2014) de Sergio Blanco.

## BIBLIOGRAFÍA

*Alternatives théâtrales*, nº 45, 1994 (“Le monologue”); Bobes Naves, M<sup>a</sup> del C., *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992; Cohen, A. J.J., “Prolégomènes à une sémiotique du monologue”, en *Recueil d’hommages pour/Essays in honor of A. J. Greimas*, Amsterdam, John Benjamin, 1985, pp. 149-158; Cueto Pérez, M., “La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral”, en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo, Universidad, 1986, vol. I, pp. 515-529; Díaz Plaja, G., *Soliloquio y coloquio: Notas sobre*

## monólogo/soliloquio

*lirica y teatro*, Madrid, Gredos, 1968; Evreinoff, N., (1930) *El teatro en la vida*, Buenos Aires, Leviatán/Siglo Veinte, 1963; García Barrientos, J.-L., *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* (2001), Madrid, Síntesis, 2007; Larthomas, P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, París, Armand Colin, 1972; Mukařovský, J., “Dialog a monolog”, *Kapitolyz České poetiay*, vol. I, Praga, 1941; Rilke, R. M., “Le monologue et le drame moderne”, *La revue théâtrale*, 1, mayo-junio 1946, pp. 11-15; Teodorescu-Brînzeu, P., “The Monologue as Dramatic Sign”, *Poetics*, 13, 1984, pp. 135-148; Trastoy, B., *Teatro autobiogáfico: Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002; Ubersfeld, A., *El diálogo teatral* (1996), Buenos Aires, Galerna, 2004; Veltruský, J., *El drama como literatura* (1942), Buenos Aires, Galerna-IITCTL, 1990.

José-Luis GARCÍA BARRIENTOS

CSIC (ILLA/CCHGS). Madrid