

## Resituar el monólogo interior

EDUARDO AZNAR es catedrático de enseñanza secundaria de lengua y literatura españolas en el Instituto Carles Riba de Barcelona. El trabajo que aquí se presenta forma parte de su tesis doctoral titulada *Análisis pragmático del monólogo interior*.

EL TÉRMINO MONÓLOGO interior es un término ya establecido desde tiempo en el ámbito de los estudios literarios, cuyo uso ha alcanzado una aceptación prácticamente universal. No obstante esa perfecta institución, cuando se acude al concepto no resulta infrecuente que la imprecisión, la vaguedad o la incertidumbre respecto de los rasgos de estilo y el modo de discurso a los que dicha forma literaria se asocia caractericen su expresión. En el mismo sentido, debemos llamar la atención acerca de la heterogeneidad que caracteriza los materiales lingüísticos considerados susceptibles de constituir el monólogo interior, o de la complejidad de las convenciones literarias que lo sustentan o de la vacilación al establecer límites del monólogo interior con otras formas literarias y, sobre todo, aunque con alguna excepción que nos ha de servir de referente, de la falta de una clara determinación de su objeto de mimesis.

La diversidad, y la indeterminación, conceptual de la crítica literaria al respecto del monólogo interior -específicamente, del monólogo interior novelístico-, se hace patente en la circulación reiterada de algunos clichés sobre dicha forma literaria derivadas de su "interioridad", es decir, de su calidad de discurso interior. El primero de todos, el más frecuente, consiste en identificar monólogo interior con una libre asociación de ideas, de manera que el texto del monólogo interior estribe en una sarta de expresiones guiadas en mayor o menor grado por ciertos automatismos psíquicos. Y, hermanado con éste, otro estereotipo frecuente es aquél que identifica monólogo interior con la representación del lenguaje del inconsciente. Ambos clichés ilustran, en último término, un prejuicio harto extendido como es el de la incoherencia del monólogo interior.

Finalmente, no ha de resultar excesivo, nos parece, hacer mención de un último cliché, cuyo origen se halla en la tradición teatral de los apartes o de los monólogos. No referimos a aquel cliché que, identificando interioridad o intimidad con verdad, comporta la coincidencia del monólogo interior con un discurso de las intenciones verdaderas, de los verdaderos intereses que, a modo de subtexto, transcurriría paralelo al discurso público de los personajes, o bien lo sucedería en los momentos de soledad del personaje.

Al margen de lo que propiamente se refiere a los mencionados clichés, las fluctuaciones de la crítica acerca del concepto de monólogo interior no hacen sino reflejar la característica variedad que los textos literarios del monólogo interior presentan. Las causas de tal heterogeneidad pueden ser muy diversas: desde las que tienen su origen en la propia capacidad de autoobservación y en la intuición de los escritores, hasta las que se explican por recurso al horizonte estético y literario de una época, o las que guardan relación con el “proyecto narrativo y literario” de la obra -lector implícito.

Sobre todos los temas y aspectos apuntados versará nuestra reflexión, al tiempo que intentaremos definir la forma literaria monólogo interior atendiendo tanto al tipo de discurso que constituye y su coherencia textual, como a su proximidad u oposición con otras formas literarias consideradas afines. La convicción de que el monólogo interior representa fundamentalmente un hablar, tácito, consigo mismo, un diálogo en el sentido literal del término, pero con todas las complejidades comunicativas y enunciativas implicadas, constituirá parte central de nuestra reflexión. Nuestra perspectiva ha de ser, en consecuencia, y de manera esencial, enunciativa y pragmática.

### **Halo, interconexión, ¿articulación?: discurso de la conciencia**

En 1890, William James publica su *The Principles of Psychology*. En dicha obra, James propone un término que hará fortuna, el de “stream of consciousness” (corriente de conciencia), con el que pretende caracterizar la conciencia como un fluir constante de estados mentales. El fluir describe una estructura inarticulada, una sucesión ininterrumpida -si no es por lapsus o por súbitas y casi accidentales suspensiones de la continuidad- de lo que para James es la materia propia de la conciencia: imágenes y palabras. La interconexión, que no articulación estructurada, de imágenes y palabras en el fluir interno se realiza en virtud de lo que James denomina “halo” o “aureola”: algo así como una zona externa al núcleo de definición de las imágenes, donde se localiza: “(...) el sentido, próximo o remoto, de sus relaciones, el mortecino eco de su procedencia, el sentido crepuscular de su orientación”. (*Compendio de Psicología*, p.202). Y así: “El significa-

do, el valor de la imagen se halla todo él en ese halo o penumbra que la rodea y escolta” (*Compendio de Psicología*, p.202).

Al igual que las imágenes, las palabras: “En todo idioma han contraído las palabras, mediante larga asociación, aureolas de mutua repugnancia o afinidad (...) con aureolas semejantes en las ideas visuales, táctiles, etc.” (*Compendio de Psicología*, p.204-205). De manera que todos los procesos mentales -incluidos naturalmente los discursos interiores- despiertan, en el momento de producirse, otros procesos mentales a los cuales “mezclan sus confusas luces” (*Compendio de Psicología*, p.203). El curso de la conciencia así concebido, no consiste en un pensamiento ordenado lógicamente -salvo, se supone, un esfuerzo puntual del sujeto en ese sentido: en vez del orden lógico, o al lado, simultáneamente, se da la presencia de un curso asociativo multiconexo de apariencia caótica, que, desde el punto de la vista de la palabra interior, adquiere la forma de un discurso en mayor o menor grado vago e inarticulado.

Como puede observarse, el registro de la conciencia incluye no sólo materia verbal. Percepciones, sensaciones, impresiones liminares o preverbales, “tropismos”<sup>1</sup>, etc., que pueden darse no sólo sucesivamente, también de manera simultánea. De tal conglomerado, lo propiamente verbal sólo representa una parte.

La imagen explicativa de que la stream of consciousness representa la “materia prima” del monólogo interior -idea que resulta infrecuente entre la crítica<sup>2</sup>- no nos parece muy afortunada, habida cuenta de que, por un lado, la propia corriente de conciencia se constituye también por palabras, y de que, por otro, el sujeto no verbaliza toda la materia “fluyente” en la psique. De cualquier modo, hora es ya de que precisemos cuál es la relación del monólogo interior con todo ello.

Nuestra postura es la que en su momento expresaran, desde disciplinas distintas, Dorrit Cohn y Miquel Siguan<sup>3</sup>, es decir, la de que el objeto de la mimesis del monólogo interior es lo que en psicología se conoce como habla interior, o lenguaje interior, en el sentido que Lev V. Vigotski<sup>4</sup> diera al término, y que no es equivalente a la totalidad de la conciencia.

En efecto, el monólogo interior consiste en la reproducción en estilo directo, sin *verbum dicendi* ni partícula introductoria, del discurso interior del personaje. La identificación de conciencia y lenguaje interior es sólo una opción del escritor. Opción que no excluye la contraria: como también señalara Dorrit Cohn, existe una literatura del "stream of consciousness" que no debe ser asimilada a la forma monólogo interior; es más, la literatura del stream of consciousness se halla, generalmente, en abierta oposición con aquél.

El género literario de la corriente de conciencia supone la delegación de la palabra en el narrador heterodiégetico y extradiégetico, quien mediante la descripción y la adopción del discurso indirecto e indirecto libre construirá no sólo un relato de discurso, sino de toda la materia no verbal en la que se produce la conciencia.

De ningún modo, pues, la distinción entre stream of consciousness y monólogo interior es mera cuestión de terminología

### El objeto de la mimesis del monólogo interior es el lenguaje interior

Junto a la identificación entre stream of consciousness y monólogo interior, uno de los prejuicios sobre el tema que nos ocupa, y que resulta de los más extendidos, consiste en atribuir al monólogo interior la facultad de hacer emerger, en el lenguaje íntimo, los más recónditos ámbitos de la psique humana, cuando no se le identifica, simplemente, con el lenguaje del subconsciente<sup>5</sup>. Respecto de éste último, ya expuso Émile Benveniste que los símbolos del inconsciente son, a la vez, infralingüísticos, en razón de que su origen se localiza en áreas más profundas que aquellas en las que la educación ha instalado el lenguaje, y supralingüísticos, por el hecho de utilizar signos extremadamente condensados<sup>6</sup>.

Por otro lado, la creencia en el poder especialmente "revelador" del lenguaje interior descansa en la concepción simplificadora de que la relación entre expresión exofásica y lenguaje interior -o endofásico- traduce la que hay entre mundo de la comunicación social, o mundo de los intereses y apariencias, y mundo de los motivos e intenciones<sup>7</sup> profundos o verdaderos del individuo, atribuyendo al lenguaje

interior una transparencia en tal sentido y manifestándose ignorante de las complicadas estrategias de la conciencia.

No obstante, y sin que ello presente contradicción real con lo que se acaba de exponer, es cierto que una de las funciones literarias del monólogo interior es contrastar irónicamente los pensamientos del personaje, incluyendo la composición mental de la situación que éste realiza para sí, con el conocimiento de la situación ficticia del personaje tal como lo posee el lector. Además, y en otro orden de cosas, es conocido el interés de, por ejemplo, un Arthur Schnitzler por mostrar la sintomatología histérica por medio del discurso interior en *La señorita Else* -interés sintomatológico al que tampoco es ajeno el monólogo de Molly Bloom-; también es cierto que las condiciones de intimidad y mayor libertad asociativa -condiciones que derivan del contexto en que se produce el lenguaje interior- favorecen la manifestación sintomatológica a través del discurso y, consecuentemente, la etopeya del personaje.

Otra idea muy extendida es la de que el monólogo interior consiste en la representación del pensamiento, lo que podría ser válido sólo en el caso de admitir la existencia de un lenguaje del pensamiento, o sea, un sólo lenguaje del pensamiento, cuando ni siquiera desde el punto de vista de la psicología cognitivista, no parece apropiada la singularización<sup>8</sup>.

Entendemos que el lenguaje interior es el lenguaje externo, o exofásico, el de los intercambios cotidianos, interiorizado; o, con más propiedad, el resultado de la interiorización del lenguaje externo. Dicho proceso tiene lugar desde la socialización del individuo, como también explicara Vigotski.

Todavía en el marco de la teoría vigotskiana, concebimos la función del lenguaje interior como de apoyo del pensamiento y, en definitiva, como una, entre otras, de las estrategias del pensar<sup>9</sup>.

Si bien el lenguaje interior es perceptible para nuestra conciencia, es difícilmente observable por uno mismo, e inobservable para un tercero. No cabe duda de que los escritores de monólogos interiores han recurrido a la autoobservación introspectiva y a buenas dosis de intuición para recrear el habla interna -sin que consideremos ahora las permisiones y

constricciones del discurso estético y literario del momento.

Pero la introspección es un método poco riguroso para llegar a una descripción de la estructura del lenguaje endofásico. Vigotski observaba el uso privado del lenguaje exofásico en los niños que jugaban o resolvían algún problema -lo que Piaget denominó "lenguaje egocéntrico"-, con la intención, entre otras, de trazar las características de lo que habría de convertirse en el lenguaje endofásico de los adultos. Si bien los resultados de las observaciones de Vigotski nos han de ser de gran ayuda a la hora de describir el habla interior<sup>10</sup>, podemos proponer otro método que en ciertos aspectos se solapa con las observaciones vigotskianas y en otros se complementa, el recurso al análisis enunciativo del lenguaje interior; o, lo que es lo mismo, considerar la situación de enunciación peculiar al habla endofásica, para deducir de ella las peculiaridades del discurso interior.

Se trata, ciertamente, de un método hipotético sin posibilidad de contraste objetivo con la realidad, pero, dado que nuestro interés estriba concretamente en el lenguaje interior de los textos literarios, contrastar los resultados del análisis de la situación enunciativa del habla interior con el habla que aparece efectivamente en los textos que la tradición crítica ha rotulado con el epígrafe de monólogo interior será siempre una tarea útil en la determinación de si éstos cumplen o no con lo que se espera que ha de ser el lenguaje interior de los personajes.

Con todo, es evidente que el análisis de la situación enunciativa presupone la existencia de tal situación, y ello entraña, a su vez, la posibilidad de postular con algún rigor la existencia de una enunciación que se pueda denominar interior.

### **Autocomunicación, comunicación y lenguaje interior**

Es habitual, especialmente en psicología, la designación del lenguaje interior como habla no comunicativa -"acomunicativa"-, por causa tanto de su función de apoyo del pensamiento, como de la ausencia de interlocutor. A pesar de ello, estimamos que el lenguaje interior conserva ciertos rasgos que lo hacen susceptible de un análisis comunicativo y pragmático. En primer lugar, hay que recordar que el

lenguaje interior, surgido de la interiorización del habla exofásica comunicativa, conserva básicamente la estructura enunciativa del lenguaje comunicativo, hasta el extremo que resulta legítimo postular la existencia de una enunciación interior.

Benveniste explica que la realización del habla comporta la apropiación del aparato formal de la enunciación por parte del hablante, quien, merced a ello, instauro un yo, un tú, un aquí y un ahora<sup>11</sup>. Hablar es siempre, hablar a otro, -como sostiene Benveniste-, incluso en el caso del hablar "solus" -el soliloquio, por ejemplo-, que siempre supone algún tipo de auditorio tácito. La enunciación instauro un tú, que en la comunicación exofásica cotidiana representa la alteridad. El problema estriba en determinar si en el habla interior se da también esa apropiación, y en determinar qué carácter tiene la referencialidad de los parámetros enunciativos y, especialmente, en establecer el referente "alter" de ese tú.

En semiótica de la comunicación se ha llegado a considerar que el lenguaje interior -y concretamente el monólogo interior- se explica como la comunicación establecida entre dos polos: un "ego" y un "alter ego"<sup>12</sup>. También resulta frecuente el hecho de calificar la aparición de la dualidad yo-tú en el habla interior con términos como los de escisión y desdoblamiento del yo. Benveniste propone las categorías de "moi écouteur" y "moi locuteur" para caracterizar la naturaleza dialogal del monólogo, que, por cierto, el propio Benveniste asimila con el habla interiorizada<sup>13</sup>.

No obstante, creemos innecesario acudir a supuestos desdoblamientos que literal o metafóricamente pondrían en cuestión la identidad o la unidad de la denominada "instancia enunciativa". El postulado de la polifonía de la enunciación de Oswald Ducrot<sup>14</sup> puede ser útil para explicar la peculiaridad de los parámetros yo y tú de la enunciación interior. Según Ducrot, el yo es, en cualquier enunciado, un ente de discurso, una "puesta en escena" del individuo histórico -sujeto hablante- que constituye su referente<sup>15</sup>.

En el mismo sentido que el yo, es decir, en su naturaleza discursiva, y polifónica, por tanto, hemos de conceptualizar el tú del habla interior, al tiempo que

debemos entender que el referente de ambos es el mismo sujeto hablante.

En segundo lugar, como han definido algunos estudios semióticos, el discurso interior puede ser contemplado como un tipo peculiar de comunicación denominada autocomunicación<sup>16</sup> en la que emisor y destinatario son coincidentes.

El componente informativo de la comunicación queda al margen, entendemos, del concepto de autocomunicación. En principio, no tendría sentido que por autocomunicación entendiéramos, de manera estricta, el hecho de poner a alguien en posesión de conocimientos que antes no se poseían, cuando quien facilita y quien recibe los conocimientos son uno mismo. Por autocomunicación debemos entender, más bien, una actividad de toma de conciencia de sí mismo que, sin la mediación del lenguaje interior, sería imposible<sup>17</sup>.

Acudiendo de nuevo a Lotman, podemos decir que la autocomunicación tiene por efecto la reorientación de la personalidad que participa en el proceso autocomunicativo<sup>18</sup>, lo que, en un contexto de enunciación interior, de monólogo interior, significa, ante todo, reorientación del discurso interior<sup>19</sup>.

Consecuencias inmediatas de la peculiaridad comunicativa del discurso interior, son que el conocimiento compartido representa la totalidad, dada la identidad básica entre emisor y destinatario, y que el contexto está siempre presente y actualizado. Ambas consecuencias son, a su vez, la fuente de prácticamente todas las peculiaridades textuales del habla interior.

Ya Clarín señalaba la dificultad de reproducción y de comprensión para un tercero del lenguaje "del pensamiento": "elisiones, hipérbatos"...<sup>20</sup> La dificultad de comprensión no emana de ningún caoticismo intrínseco de la corriente de conciencia, sino, como acabamos de expresar, del hecho de que el discurso interior sea un discurso monorregido donde emisor y destinatario coinciden.

Así, amén de otros muchos, los rasgos que citaremos a continuación resultan explicables desde la peculiaridad enunciativa del discurso interior: la elisión de todos los elementos tematizados, la inesta-

bilidad de la referencia, y de la anáfora, el uso peculiar de los conectores, la resemantización, la creación de neologismos y neolexemas, -con su influencia en los mecanismos de substitución léxica- la peculiaridad de los constructos en los que el hablante ha estructurado su conocimiento de las cosas y su relación con los implícitos, las bruscas y frecuentes rupturas temáticas -donde sí es apreciable la influencia del analogismo que rige la corriente de conciencia, pero también la incidencia del mundo externo vía percepción-, el paso automático y sin marca alguna al discurso citado, y la correspondiente capacidad para la creación de tiempos y espacios fictivos, que a su vez comporta una gran variedad en los anclados -los aquí y ahora- de la enunciación y una cierta exuberancia polifónica de enunciadores citados.

Por otro lado, la mayor o menor cohesión aparente del discurso interior, depende, bien de las formas y tipología del propio discurso, esto es, diálogo<sup>21</sup>, monólogo propiamente -es decir, cuando no se alude explícitamente a un destinatario imaginado distinto, o a ningún destinatario-, autorrelato<sup>22</sup>, autoargumentación, autoexposición..., bien de la combinación de todas ellas con las funciones para las que producimos el lenguaje interior<sup>23</sup>, y de las situaciones en las cuales "anclamos" el discurso interior, incluido quién sea el sujeto de tal discurso, y su condición<sup>24</sup>. En cualquier caso, juzgar la cohesión del texto interior supone tener en cuenta las peculiaridades enunciativas y contextuales del propio discurso interior, de manera que la eventual caoticidad del mismo no supone necesariamente incoherencia, antes al contrario<sup>25</sup>.

### Enunciación literaria y monólogo interior

El modo de discurso propio del monólogo interior es el estilo directo sin "verba dicendi" ni partículas introductorias. La posibilidad de un monólogo interior "indirecto", es decir, en estilo indirecto debe ser abandonada no sólo en razón de la obvia contradicción con lo que se acaba de exponer, también por causa de los aspectos definitorios de la propia forma y del porqué de su génesis en la literatura universal; es decir, en virtud de su pretensión de aprehender el discurso de la conciencia tal como éste se produce<sup>26</sup>. No obstante, sí que podemos considerar el estilo indirecto libre como un modo de discurso hasta

cierto punto adecuado a la traslación del habla interior<sup>27</sup>.

Ahora bien, el monólogo interior que es discurso citado, lo es dentro de otra enunciación, a su vez citada: el monólogo interior, en el que el personaje se habla a sí mismo en el silencio de su conciencia, se halla citado en la enunciación ficticia -citada por el autor- que implica a narrador y narratario; y ambas, a su vez, se hallan inscritas -citadas- en la enunciación autorial, dentro del muy peculiar circuito comunicativo que liga a autor y lector. Las intenciones comunicativas de todos ellos -personaje, narrador, autor- son discordes y, en ciertos aspectos, contrarias. Abordaremos la cuestión desde el punto de vista de uno de los polos comunicativos, aquel con el cual nos identificamos habitualmente, el del lector.

El lector del monólogo interior se encuentra ante una doble tarea, como lector de un discurso interior y como lector de una narración literaria. En calidad de lector de discurso interior, intentará identificarse con el punto de vista de su destinatario, es decir, el del propio monologante: intentará asumir su conocimiento del mundo, descubrir e identificarse con sus expectativas; intentará, en último lugar, la reelaboración de su contexto -tarea ímproba en los monólogos mejor contruidos, aunque insoslayable.

En otro nivel, o en otra perspectiva, mejor, el lector es llevado a identificarse, a través de la lectura del discurso interior, no lo olvidemos -y del resto del texto, en las obras en las que existe narración complementaria al monólogo-, con el lector implícito o lector modelo, y es inducido a seguir las estrategias de lectura que descubren al autor implícito: extraer del texto lo que el texto promete y, por tanto, "rellenar" los "espacios vacíos" y poner de manifiesto la intertextualidad, como expone Umberto Eco<sup>28</sup>.

Y es más, en su aspecto de "lector genérico", es decir, de lector de un género literario determinado como es la novela, sus expectativas son las de que el texto le informe sobre los "qué", "cómo", "cuando", "dónde" y, claro está, el "cómo acaba".

Sin embargo, nuestro lector no tiene otro acceso a la satisfacción de sus expectativas que mediante el discurso del habla interior de un personaje -al menos en los monólogos interiores de carácter más unitario-

; y, para mayor desesperación, sólo va a satisfacer con cierta seguridad -o así debiera ser- una de sus expectativas, distinta, además, de las propuestas en un principio, la del "porqué", y sólo tras un gran esfuerzo cooperativo por parte del que lee.

Es así como, intentando armonizar las exigencias de las diversas lecturas, la intervención de la enunciación del narrador -y la del autor- en la propia enunciación interior del personaje resulta frecuente, prácticamente insoslayable. Ahora bien, que ésta se produzca en un mayor o menor grado depende de las opciones literarias y estéticas del autor y del horizonte estético-literario de una época determinada, donde se incluyen las convenciones de género.

La intervención del narrador se produce a todos los niveles del discurso del personaje y mediante una gran variedad de recursos: desde el uso extendido de conectores, también los metatextuales -lo que revela la interferencia de un código escrito- hasta una construcción textual basada en una progresión temática sólida; desde una mayor presencia de la anáfora, hasta procedimientos para la identificación de referentes tan diversos como la aposición, o el uso de sobreentendidos forzados y evidentes; desde el recurso a la verbalización de percepciones<sup>29</sup> hasta la autonarración de las acciones del propio personaje -en infinitivos, con frecuencia-; desde el rechazo al inicio "in medias res" ("in mediam mentem") -bajo diversas fórmulas: un preludeo autoexplicativo (!) del personaje, el despertar de un sueño...<sup>30</sup>-, hasta el abuso del diálogo interior fictivo con un "alter ego", un confidente a quien poner en antecedentes, o, incluso interponiendo mediadores materiales para esos diálogos, como los espejos; desde un "exceso verbal", hasta el uso más que inmoderado, sistemático, de la frase nominal; etc.

### Monólogo, monólogo interior y soliloquio

Muy a menudo confundidos por la crítica, monólogo interior, monólogo y soliloquio son dos formas literarias que poseen naturalezas enunciativas radicalmente distintas. Realizaremos una distinción urgente, y un tanto ad hoc, de los tres conceptos, atendiendo al contenido léxico de sus denominaciones: monólogo, o texto sin intercambio, aunque pueda darse en presencia de otros, donde el papel locutor sólo es atribuible a un único y el mismo sujeto hablante;

soliloquio, monólogo en situación de soledad, es decir, no solamente habla uno, sino que ese uno habla "solus"; monólogo interior que, como se ha expuesto, alude al discurso en la intimidad de la conciencia. Podemos considerar el término monólogo como el hiperónimo de soliloquio y monólogo interior. Así, los términos más cercanos, pues, pertenecen a un mismo nivel léxico-semántico, y, en consecuencia, resultan más susceptibles de ser confundidos son los de soliloquio y monólogo interior.

En efecto, monólogo interior y soliloquio consisten en discurso trasladado en estilo directo, sin embargo, mientras el carácter endofásico del monólogo interior es definitorio -insistimos-, resulta cuestionable o indiferente, en el límite, para el soliloquio<sup>31</sup>.

El rasgo más definitorio del soliloquio -apuntado ya por R. Humphrey<sup>32</sup>- es el de que éste siempre supone la existencia de una audiencia tácita.

Esto es, al igual que el monólogo interior, el soliloquio exige un tú cuyo referente sea el mismo sujeto hablante al que remite el yo locutor, un tú que comparte el contexto de manera absoluta, por tanto. No obstante, al lado de ese tú caben otros destinatarios, que son indirectos<sup>33</sup>, a los que no se alude, aunque aparecen marcados en la propia estructuración sintáctica, semántica y pragmática del discurso soliloquial (ausencia -o simple menguanza- de elisiones y de rupturas temáticas, o selección de la información en virtud de un conocimiento no compartido).

Con todo, el rasgo audiencia tácita no es por sí mismo identificación suficiente del discurso del soliloquio frente al monólogo interior. En efecto, piénsese que, como se ha expuesto, el habla interior puede convocar situaciones de enunciación ficticia de tipo muy diverso, en las que eventualmente pueden aparecer destinatarios fictivos que, a su vez, pueden ser también -¿por qué no?- tácitos. Una situación como ésta puede suponer alguna "suspensión" de lo que se considera rasgos peculiares del discurso interno, puesto que la presencia de un destinatario referencialmente distinto del locutor trastoca los parámetros enunciativos básicos de la comunicación endofásica. Un texto así constituido resultaría de muy difícil adscripción a una u otra

forma monologada, monólogo interior y soliloquio. Y, por otro lado, un soliloquio de marcado carácter digresivo, tenderá a acercarse a la estructura del discurso interior, con lo que los territorios respectivos de soliloquio y monólogo interior acabarían por constituir un continuo sin límite definido.

Ante la situación así planteada, nuestra opinión es que la manera más segura de diferenciar los respectivos campos del soliloquio y del monólogo interior es la de considerar su sensibilidad a la enunciación dentro de la que ambos se producen, es decir, la incidencia en ellos de la enunciación literaria. De tal manera, el auditorio tácito del soliloquio no sólo es un destinatario indirecto de la enunciación del personaje, coincide también con la categoría de destinatario de la obra, ya sea en condición de narratario -destinatario de la locución del narrador- o de lector implícito -destinatario de la enunciación autorial. Dicho de otra forma, el personaje que soliloquia está asumiendo, en alguna medida, los destinatarios de una enunciación superior y contribuyendo, de tal modo, a completar el círculo comunicativo entre autor/narrador y lector/narratario. El monólogo interior, por su parte, cuanto más libre de contribuir a la enunciación narratorial, más cercano se halla de representar la mímesis de un discurso interior.

### Una reflexión sobre la peculiaridad de la evolución literaria del monólogo interior

La imposibilidad de observación del lenguaje interior es una seria dificultad que se añade a las dificultades artísticas generales para la caracterización del habla de los personajes. A este conjunto de dificultades se suman las que provienen de la interferencia de la enunciación narrativa y que, en la práctica, acercan el monólogo interior al soliloquio, para acabar dando origen a formas de difícil catalogación. Ya hemos llamado la atención sobre la relación que existe entre dichas interferencias y el marco de posibilidades que la norma literaria establece para una época y una corriente determinada.

Finalmente, debemos considerar un tercer factor, el de las intenciones literarias del autor, a las que, eventualmente, se mezclan otras como las psicológicas o las sociológicas. Podemos aludir al caso de un Faulkner, y no sólo por la paternidad de un subgénero como el monólogo conmemorativo<sup>34</sup>, sino también

por el de haber creado, por ejemplo, un idiolecto propio para la transmisión del habla interior de un retrasado mental<sup>35</sup>. Podemos mencionar, incluso, los monólogos de un feto -si bien, en el marco del relato "autobiográfico" del propio feto-, *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, monólogo imposible en alguien carente de habla.

En la literatura producida en España durante nuestro siglo, difícilmente podemos encontrar un monólogo interior construido artísticamente como mimesis del lenguaje interior antes de *Tiempo de silencio*; y aun la mayor parte de los que la crítica ha imputado a esta obra resultan imposibles de aceptar como tales. Desde la *Fanny* de Carles Soldevila, escrita en catalán y publicada en 1929 -cuyo autor se muestra, en el prólogo, crítico con el *Ulises*- hasta las habitualmente citadas obras de postguerra, *La colmena*, *La noria* o *Las ciegas hormigas* -ésta última publicada ya en 1961<sup>36</sup>-, y a pesar de la presencia más o menos generalizada en todas ellas de un estilo entrecortado o telegráfico, del uso generalizado de la frase nominal, del intento de distanciamiento de una organización del discurso sintáctica y semánticamente lógica, a base de hacer monologar a los personajes en situaciones psicológicas extremas, con un discurso más o menos confuso y desordenado; a pesar de todo ello, ninguna obra muestra una traslación coherente de la lógica y la pragmática de un discurso autocomunicativo, ni una suficiente emancipación narrativa del habla del personaje. La causa de tales ausencias e insuficiencias es atribuible, muchas veces, tanto al horizonte estético como a la opción respecto de una norma.

En la novela posterior a 1962, podemos encontrar intentos muy diversos de monólogo interior. Pero, aun centrándonos en nuestra inmediata década pasada y eligiendo incluso una obra representativa por su autoproclamada estirpe joyciana, como es *Larva* de Julián Ríos comprobamos que, si bien ésta consiste en un uso extraordinario en cantidad y virtuosismo de atributos y procedimientos del lenguaje interior, al lado, eso sí, de los juegos de palabras basados en la paranomasia, homonimia, creación de neolexemas... -tan caros a Joyce-, por vía de explotación del dialogismo de la palabra y de la intertextualidad; si bien se dan los rasgos mencionados y tal constancia en la "cita" joyciana, éstos son sólo predicables del propio texto del narrador y no

son, de ningún modo, constituyentes de un discurso de la intimidad de la conciencia. *Larva* representa, más bien, un intento de desconstrucción no ya del discurso narrativo, ni siquiera del discurso, sino del lenguaje mismo, y todo ello dentro de una ficción donde no es reconocible situación enunciativa ficticia alguna que posea la entidad de un monólogo interior.

Por otro lado, en el artículo que ya ha sido citado de Siguan, el autor manifiesta que una de las posibilidades literarias del lenguaje interior, al margen de la de su uso como técnica para desvelar la intimidad de los personajes, estriba en su constitución como modelo estructural del relato, el cual "tiende a convertirse así en lenguaje interior del narrador" (Siguan, M. op. cit. p.127).

Bien es cierto que la actividad cooperativa -coenunciadora- del lector de narrativa contemporánea aumenta su exigencia en la proporción en que el texto de los monólogos interiores y de cada obra concreta prevé un lector copartícipe más o menos completo del contexto, previsión que, en algún caso concreto, puede llevar a límites casi imponderables<sup>37</sup>. En este sentido, la "comunicación literaria" sí que parece asimilarse a un caso de autocomunicación como el que atribuimos al lenguaje interior. No obstante, también el lector implícito de Góngora, por citar un caso, es un lector no sólo retórico y culturalmente bien informado, sino también un lector muy cooperativo. Debemos tener en cuenta las diversas fuentes de la denominada renovación de las técnicas narrativas y de la revolución estética-literaria de nuestro siglo y, por ello, y de manera similar a lo aducido para el caso de *Larva*, hay que considerar que la complejidad estructural de la novela contemporánea no deriva únicamente de una línea naturalista, como creemos que ocurre en el caso del monólogo interior, el joyciano incluido. Finalmente, se puede considerar que la sintaxis del lenguaje interior es tomada como modelo estructural para la narración, pero parece más difícil que la narración como acto enunciativo pueda ser asimilado a lo que hemos definido como la enunciación interior; contarse a uno mismo una historia no parece un acto verosímil y sólo si el narrador perdiera su estatus enunciativo de "contador de historias" podría ser asimilado al locutor de la enunciación interior<sup>38</sup>.



La actualidad literaria, en general, parece más inclinada al soliloquio, en formas diversas, y a la narración homo y autodiegética que a la mímesis más directa del lenguaje interior. Ciertamente, es observable en algunas novelas de los ochenta -por referirnos a un tiempo próximo, aunque no inmediato- ciertos efectos de ambigüedad e incluso de falta de anclaje temporal-espacial en los relatos de personajes narradores. Igualmente, una carencia de definición de los narratarios puede inducir a la confusión referencial con el propio narrador -situación enunciativa similar a la que se da en el estilo del monólogo interior-, con lo que el discurso y el relato, en especial cuando éste es rememorativo, se organiza de manera poco lógica-cronológica (un caso ilustrativo podría ser *El triunfo* de F. Casavella).

No obstante, lo más notable es la decadencia del monólogo interior y el afianzamiento del estilo indirecto en el traslado del discurso interior en algunas novelas recientes<sup>39</sup>. En ese sentido, y sin pretender más que una mera ilustración de lo que exponemos, en una de las últimas novelas aparecidas en el mercado en lengua castellana, *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías, el protagonista narrador introduce con *verbum dicendi*, dos puntos y comillas la cita de sus propios pensamientos, en un discurso racionante que nada tiene que ver con el código del lenguaje interior. La reserva que precede a una de las citas de pensamientos, expresada por el propio personaje narrador parece más atribuible a la voz del autor dirigida a un lector implícito en cuyo horizonte aparece integrada la literatura de la conciencia de este siglo:

Y fue entonces cuando ya no pude evitar pararme a pensar, aunque nadie piensa nunca demasiado ni en el orden en que los pensamientos luego se cuentan o quedan escritos (...)

(Marías, J. *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Anagrama, 1994)

## Notas

<sup>1</sup> Término tomado de Nathalie Sarraute, *La era del recelo*, Madrid, Guadarrama, 1967.

<sup>2</sup> Söderlind, J. "The Interior Monologue: A Linguistic Approach", *Studia Neophilologica* 1989, n° 61, 2, pp. 169-173.

<sup>3</sup> Cohn, D. *La transparence intérieure (Modes de représentation de la vie psychique dans le roman)*, París, Seuil, 1981.

Siguan, M. "La expresión literaria del lenguaje interior", *Anuario de Psicología*, Universitat de Barcelona, 1985, n° 33, pp.117-129.

<sup>4</sup> Vigotsky, L. S. *Pensamiento y lenguaje*, Buenos Aires, La Pléyade, 1977

<sup>5</sup> El origen de tales prejuicios puede estar, quizás, en el propio Edouard Dujardin, quien expuso, en su estudio monográfico sobre el tema (Dujardin, E. *Le Monologue intérieur*, París, Messien, 1931), que el monólogo interior pertenecía al orden de la poesía y era muy cercano al inconsciente.

<sup>6</sup> Benveniste É., "El lenguaje en el pensamiento freudiano", *Problemas de Lingüística General*, México, Siglo XXI, 1979.

<sup>7</sup> Usamos el término "intenciones" en un sentido psicológico, no con el valor pragmático-comunicativo, según el cual la intención determina el sentido que el destinatario atribuye a los actos de habla.

<sup>8</sup> Vid Jackendorf, R. *Languages of the mind (Essays on Mental representation)*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992. O, más próximos, el artículo de Colom, R. y De Juan Espinosa, M. "Las representaciones mentales: ¿El lenguaje del pensamiento o los lenguajes del pensamiento o 'los lenguajes de los pensamientos'?", *Anuario de Psicología*, 1990, Universitat de Barcelona, n° 45, pp. 7-19

<sup>9</sup> López Ornat, S. "El lenguaje en la mente", en Martín Serrano, M. y Siguan, M., *Comunicación y lenguaje (Tratado de Psicología General n°6)*, Madrid, Alhambra Universidad, 1991.

<sup>10</sup> Los rasgos que Vigotski (*Lenguaje y pensamiento*) consideraba característicos del habla interior eran:

- 1- Simplificación.
- 2- Predicación.
- 3- Vocalización prácticamente inexistente.
- 4- Preponderancia de la semántica. Y, en el terreno semántico:
- 5- Preponderancia del "sentido" sobre el significado.
- 6- Preponderancia, casi generalizada, de las grandes unidades sintáctico-semánticas sobre las más pequeñas: el párrafo sobre la oración y la oración sobre la palabra.
- 7- Aglutinación léxica.
- 8- Acumulación o saturación de significado.

<sup>11</sup> Benveniste, É. "L'appareil formel de l'énonciation", *Langages*, 1970, n°17, pp. 12-18.

<sup>12</sup> Anderregg, J. *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973.

<sup>13</sup> Esto es: "Le 'monologue' est un dialogue intérieurisé, formulé en "langage intérieur", entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à se parler; le moi écouteur reste néanmoins présent; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation

du moi locuteur". (Benveniste, E. "L'appareil formel de l'énonciation", p.16)

<sup>14</sup> Ducrot, O. *El decir y lo dicho*, Barcelona, Paidós, 1986.

<sup>15</sup> Y, a su vez: "El locutor hace de su enunciación una suerte de representación, donde da palabra a diferentes personajes, los enunciadores" (*El decir y lo dicho...*p.236).

<sup>16</sup> Lotman, Ju M., Uspenkij, B.A., *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

<sup>17</sup> Morin, A. & Everett, J., "Inner Speech as a Mediator of Self-Awareness, Self-Consciousness, and Self-Knowledge: An Hypothesis", *New Ideas in Psychology* vol. 8, 3 1990, pp. 337-356.

<sup>18</sup> Lotman, J. M., Uspenkij, B. *Semiótica de la cultura*, p. 124

<sup>19</sup> Para no ser prolijos en el ejemplo, tomaremos sólo uno, extraído del monólogo interior de *La señorita Else*. En la escena inicial, Elsa, celosa, se niega a seguir jugando al tenis con su primo Paul y con Cissy, amiga y rival, mostrando su disgusto con una alusión indirecta a la inclinación de Paul por Cissy. Inmediatamente Elsa reflexiona: "No ha estado mal como salida de escena. Espero que esos dos no crean que estoy celosa" (Schnitzler, A., *La señorita Elsa*, Barcelona, Sirmio, 1991). Al margen de las estrategias polifónicas, y enunciativas en general, al "hablar consigo misma" y evaluar su anterior acto de habla (la alusión que ella conceptúa como un desplante o "salida de escena"), Elsa cae en la cuenta, deviene consciente, en calidad de interpretante de su propio discurso -o si se prefiere al identificarse con unos posibles interpretantes, Paul y Cissy u otros-, de que *implícitamente* ha manifestado un interés -¿excesivo?, ¿sentimental?- por Paul: es decir, (re)conoce implícitamente ese interés -que, por cierto, apresuradamente niega-; podemos decir, pues, que en ese (re)conocer, Elsa *somete a consideración ante sí* y, en ese sentido, se proporciona información de sí misma, emanada de sí misma, gracias a una acción lingüística producida por ella misma y que ella misma evalúa.

Por otro lado, consideramos que también es posible comprobar en el lenguaje interior la realización de actos de habla, actos a los que deberíamos anteponer el prefijo "auto", como son los autorreproches, las autopromesas, etc. Evidentemente, no todos los actos de habla producidos en el discurso exofásico son posibles en el endofásico, ni tampoco las condiciones de felicidad son las mismas.

<sup>20</sup> "...que pensamos muchas veces y en muchas cosas sin hablar interiormente y otras veces hablándonos con tales **elipsis** y con tal **hipérbaton** que, traducido en palabras exteriores, este lenguaje sería **ininteligible para los demás**." (Alas, L., "Benito Pérez Galdós. Estudio crítico biográfico", 1889, p. 103)

<sup>21</sup> Cuya descripción puede ser: "El niño dialoga en sueños, dialoga en estado de vigilia con compañeros puramente imaginados, o con animales o muñecos a los que presta la voz e intenciones. Y a lo largo de nuestra vida continuamos imaginando diálogos en los que ensayamos nuestros com-

portamientos posibles anticipando nuestras manifestaciones y las réplicas de los interlocutores". (Siguan, M., "El lenguaje interior" en *Actualidad de Lev S. Vigotski*, Barcelona, Anthropos, 1987, p.152)

<sup>22</sup> Esto es (subrayado nuestro):

Este recuerdo y esta anticipación están constituidos en parte (...) por diálogos imaginarios, pero en buena parte también por un relato en el que somos a la vez autor y destinatario. Nos contamos a nosotros mismos lo que hemos hecho y lo que pretendemos hacer.

(Siguan, M., "El lenguaje interior", *Actualidad de Lev S. Vigotski*, p.153)

<sup>23</sup> No sólo como preparación -o retardamiento- de la acción, como corrección de la misma, también:

"El que está resolviendo mentalmente un problema matemático o analizando una cuestión filosófica piensa en fórmulas verbales y en una lengua determinada." (Siguan, M. "El lenguaje interior" *Actualidad de Lev S. Vigotski*, p.155)

<sup>24</sup> Aquel que se imagina dando una respuesta a un profesor en la clase construye su texto o discurso de manera distinta al que se imagina en situaciones menos formales. A su vez, es también distinto el discurso "in itinere" de Leopold Bloom, la "reverie" de Stephen Dedalus junto al mar o el largo monólogo de Molly Bloom en la oscuridad de su habitación.

<sup>25</sup> Por ello, nos parece insuficiente la postura de U. Eco al respecto de que la coherencia de un monólogo interior depende de la "formulabilidad" de un "topic" de discurso del tipo "libre asociación de ideas que se produce en la mente..." (vid. *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1993, p.128).

<sup>26</sup> La posibilidad de considerar un monólogo interior indirecto es, primero, contemplada y, con posterioridad, rechazada por F. Weisman (Weissman, F., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978), si bien no con los mismos razonamientos que aquí exponemos. Entre nosotros, la existencia del monólogo interior indirecto es también asumida por Silvia Burunat (Burunat, S., *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980).

<sup>27</sup> Pero sólo en la medida en que el E.I.L. significa traslación de lenguaje en la conciencia del personaje, ya sea literalmente -frases, palabras- o sólo como contenido semántico -proposiciones-, pero de ningún modo como intervención de la voz narradora.

<sup>28</sup> Eco, U. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.

<sup>29</sup> La presencia de percepciones en el monólogo interior

debe ser considerada generalmente como una intervención narratorial, pues responde a las intenciones comunicativas que ligan a narrador y narratario en el sentido de evocar el marco espacial y temporal -¿dónde, cuándo?-, responde al acto "contar una historia". Sin embargo, puede darse que la verbalización de percepciones en la enunciación interior responda a aquella toma de conciencia (Morin, A. & Everett, J., op. cit.) a la que aludíamos, cuyo mediador es el lenguaje endofásico: verbalizar una percepción equivaldría a una presentación ante la conciencia de una parte del mundo externo -o del mundo, en general- realizada mediante su constitución en objeto de discurso interior.

Si bien la posibilidad de un monólogo interior "objetivo" -"...la descripción minuciosa de una pieza, un ambiente, de un rincón, etc., el llamado *camera eye* cinematográfico". (Burunat, Silvia, op. cit. p.53)- debe ser descartada como tal -en contra de la opinión de Burunat-, puede no obstante entrar en el terreno de la posibilidad ambigua: ciertos momentos de *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo, cuando en el monólogo del personaje se da una enumeración de los objetos presentes en la habitación como parte de su reflexión, por ejemplo (pp. 14-15, Barcelona, Seix Barral, 1988) pueden ilustrar lo que exponemos.

Finalmente, las coincidencias entre el pretendido monólogo interior indirecto y el objetivo pueden ser grandes, como es obvio; en la medida en que ambos coincidan, las razones para desestimar el primero se sumarían a las expuestas para desestimar el segundo.

<sup>30</sup> *La señorita Else*, de Arthur Schnitzler y *Carlota en Weimar*, de Tomas Mann, respectivamente.

<sup>31</sup> El soliloquio muestra una clara genealogía teatral; sin embargo, es más relevante el hecho de su codificación en lengua exofásica -a veces, patentemente en lengua escrita, que el hecho de que, en el marco del mundo posible de la ficción novelística, sea pronunciado en voz alta o no, rasgo que resulta indecible en ocasiones. En este sentido, es pertinente la indicación de D. Cohn (*La transparence intérieure...*p. 23) de que el soliloquio se beneficia de una licencia poética: no debe de ser comprendido como la

reproducción realista del pensamiento.

<sup>32</sup> Humphrey, R., *Stream of consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1972 (1ª ed.1954). Existe edición en español: *La corriente de conciencia en la novela moderna*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969

<sup>33</sup> Kerbrat-Orecchioni (Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin 1980) especifica tres categorías de destinatarios: "allocutaire", "destinataires indirects" y "récepteurs additionnels et aléatoires".

<sup>34</sup> En el monólogo rememorativo, (D.Cohn, *La transparence intérieure...*), los parámetros enunciativos aquí y ahora se borran, hasta llegar al extremo, incluso, de que resulta imposible identificar al locutor.

<sup>35</sup> Tanto los monólogos interiores como los soliloquios de Faulkner son, a la vez, muestra de ingenio literario y compromiso con la legibilidad. El monólogo de Benjy se construye con las percepciones de alguien incapaz de reconocer las relaciones de causa-efecto, es decir, con el foco claramente en el personaje, por un lado, pero con una expresión dominada por la voz narradora, por otro.

<sup>36</sup> Oscar Barrero (Barrero Pérez, Oscar "Monólogo interior y ruptura de lenguaje en la novela española contemporánea (1939 - 1961)", *Boletín de la Real Academia Española*, 1990, n.º 70: 249, pp. 201-228) realiza un excelente recuento y exposición de todas ellas.

<sup>37</sup> De inmediato viene a la mente el caso de *Finnegan's Wake*, incluso considerando que *Finnegan's Wake* no constituye un monólogo interior.

<sup>38</sup> Podría aducirse el caso del monólogo rememorativo, en el que un personaje narrador construye su discurso no como autonarración sino, justamente, como rememoración. Pero, en tales casos, como ocurre con William Faulkner (*The Sound and the Fury* o *As I Lay Dying*) o con Claude Simon (*La route des Flandres*), el texto se presenta más bien como un soliloquio, supone un auditorio tácito.

<sup>39</sup> De hecho, a lo largo de todo el siglo ha coexistido con el monólogo interior una literatura de la conciencia en estilo indirecto, la relacionada con la novela del stream of consciousness.