

TRANSFORMACIÓN, TRANSMISIÓN, RECEPCIÓN EN LA DETERMINACIÓN DE UN GÉNERO: EL ORIGEN Y EL SENTIDO DEL MONÓLOGO INTERIOR

Eduardo Aznar Anglès
Catedrático de Enseñanza Secundaria

1

Como resulta del implícito que recoge el título de esta comunicación, partimos de la convicción de que el monólogo interior es un género literario, lo que, sin embargo, dista de ser una obviedad. En efecto, cuando la crítica se refería y se refiere al monólogo interior, acostumbra a hacerlo bajo el epígrafe de técnica literaria. Otra manera de catálogo del monólogo interior ha sido la de *forma* literaria, expresión que yo mismo he utilizado en mis publicaciones al respecto¹, con la intención de evitar lo que me parecía el peliagudo asunto de abordar su estatus y entrar en un debate que sólo podía apartarme del análisis de la naturaleza del fenómeno; me parecía entonces un puro bizantinismo, y todavía hoy no estoy seguro de que no lo sea realmente. Sin embargo, en la ocasión que aquí nos ha reunido no parece del todo fútil, más bien al contrario, creo que resulta pertinente que nos detengamos sobre este punto aunque sea muy brevemente.

El concepto de género literario que manejaré, sin dejar de ser también taxonómico y formal, quiere ser más bien comunicativo y pragmático. Es decir, un concepto que en el ámbito de lo que se denomina comunicación literaria tiene el valor de una codificación significativa de rasgos de muy diverso origen (temáticos, lingüísticos, estilísticos, argumentales, contextuales, de caracterización del héroe, etc.) que justamente hallan su coherencia al ser considerados bajo el conjunto del epígrafe genérico. Esa codificación se ofrece como horizonte de expectativas al lector y tiene el estatuto de algo similar a un contrato, siempre abierto, entre autor y lector acerca de qué ofrecer y de qué esperar, respectivamente, a lo largo de la lectura.

[1] Eduardo Aznar Anglès (1996) *El monólogo interior. Un análisis pragmático y textual del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona: E.U.B., Edicions de la Universitat de Barcelona.

Pero veamos qué puede dar de sí el monólogo interior considerado sucesivamente como *técnica*, *forma* y finalmente su adscripción a la categoría de *género*:

— Como *técnica*, queda incluido en el arte de representar o de relatar palabras, en este caso concretamente, la representación del pensamiento verbal. El procedimiento representativo es el Estilo Directo Libre.

No obstante, considero que es excesiva la limitación del monólogo interior a una mera técnica. Es más preciso utilizar el término de *forma*.

— El monólogo interior responde a este término, *forma*, tanto en el sentido de manera de mimesis que se caracteriza por su objeto, el cual es —como apuntara D. Cohn²— el denominado por los psicolingüistas “lenguaje interior”, como de *forma* en el sentido de una estructura, que no sería otra que la correspondiente a lo que califico como “enunciación interior”.

Llegados aquí, es el momento de citar unos pasajes de Gérard Genette que creemos de gran eficacia para esclarecer el tema que nos ocupa, tanto en la medida en que, en mi modesta opinión, yerra, como en la medida en que acierta —según postulo igualmente— con el meollo de la cuestión. Dice Genette:

La conexión entre la intimidad del pensamiento y su *carácter ilógico e inarticulado* es en este caso [se refiere a la definición de monólogo interior de E. Dujardin], *manifiestamente, un prejuicio de época*.

(...) lo que desafortunadamente se ha denominado “monólogo interior” y que mejor sería llamar discurso inmediato: ya que *lo esencial, como advirtió perfectamente Joyce, no es que sea interior, sino que esté de entrada, (“desde las primeras líneas”) emancipado de todo patrocinio narrativo, que ocupe desde el principio el primer plano de la “escena”*.³

Para el crítico, el carácter ilógico del monólogo interior no es definidor. En efecto, no lo es en absoluto. Y sin embargo lo es. Lo fue para muchos autores de monólogos interiores, y no sólo los primeros, puesto que correspondía a su manera intuitiva de percibir las distancias entre lenguaje interior y lenguaje exterior o exofásico.

[2] Dorrit Cohn (1981) *La transparence intérieure. (Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil.

[3] Gérard Genette (1989) *Figuras III*. Barcelona: Lumen, p. 264 y 231.

Y también lo es hoy si consideramos la cuestión desde un punto de vista comunicativo, por cuanto la ilogicidad o caoticidad forma parte del contenido codificado en la categoría de “*género monólogo interior*”.

— Para referirnos a la consideración de *género*, creo que una anécdota muy reciente puede venir al pelo. La anécdota va referida al último premio Nobel. Del autor premiado —Gao Xingjian—, muy poca gente en España sabía algo de él; y yo, entre los ignorantes. Reparé en que tanto en el telediario de una cadena autonómica y en catalán, como en un periódico en castellano como *El país*, se usaba la expresión monólogo interior en el contexto de otras expresiones que querían transmitir la imagen de una literatura alejada de lo convencional, poco argumental —si se me permite la expresión—, vanguardista⁴. Obviamente se trataba de una información de agencia, cuyo lenguaje es, en principio, el más estandarizado posible, difundido, además, por medios de comunicación perfectamente masivos. Me parece claro que lo que se pretendía hacer con esa expresión no era describir una técnica, sino aludir a un conjunto de significados codificados bajo el epígrafe de monólogo interior, o, en los términos que usa Claudio Guillén para definir lo que es un género⁵, de abrir un “espacio mental” en el lector/espectador, con la pretensión de generar en el mismo un horizonte de expectativas determinado.

Se puede argüir muchas cosas en contra de la admisión del monólogo interior en la categoría *género*. Se puede argüir, por ejemplo, que el monólogo interior no acostumbra a constituir obras enteras; pero eso no sería exacto si pensamos en Dujardin (*Les lauriers sont coupés*), Schnitzler (*Fräulein Else*) o en J.M^a Carrascal (*Groovy*), por sólo citar tres obras al azar de entre un conjunto muy numeroso, o bien si atendemos a los monólogos interiores que suponen una unidad menor, tipo el de Molly Bloom en *Ulyses*.

Se puede razonar que el monólogo interior está presente en la Lírica, en el Drama y en la Novela; es decir, argumentar implícitamente que no puede ser un género de géneros. No obstante, y atendiendo a que lo definitorio del monólogo interior es la mimesis de la enunciación interior, creo que ésta solo alcanza todo su valor en la de un personaje narrativo, y no me parece nada seguro que la situación enunciativa evocada en la lírica sea paragonable a la de la narrativa.

Por lo que toca al teatro, se me permitirá despachar la cuestión de una manera aparentemente superficial: he asistido a un par de versiones teatrales del monólogo de

[4] “El monólogo interior, la renuncia a las argucias de la intriga, una lengua y un estilo austero caracterizan la obra de Xingjian en un primer momento” (*El país*, 13-X-2000, p. 39).

[5] Claudio Guillén (1985) *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, p. 150.

Molly Bloom, la segunda de ellas –concretamente la de la actriz Rosa Novell, sobre un trabajo anterior de Sanchis Sinesterra–, perfectamente respetuosa con el texto. Ambas, obviando su calidad como espectáculo teatral, resultaban eso, muy teatrales.

Se me ocurren todavía muchos otros reparos, pero me limitaré a uno último: que el monólogo sea considerado un género es como admitir que el diálogo, por ejemplo, también lo es. En efecto, el diálogo no es un género, pero, y aquí vuelvo a recurrir a Claudio Guillén⁶, quien señala como ejemplo del tránsito de la *forma* al *género* el caso del Diálogo Renacentista, por no citar otros casos de otras épocas que están en la mente de todos. En unas circunstancias determinadas se produce ese acontecimiento histórico que es la conversión de la *forma* en *género*, circunstancias que me atrevo a calificar de recepción de la obra en la institución literaria. A este aspecto de la cuestión volveré más adelante.

Para concluir, creo que lo más apropiado sería situar al monólogo interior entre los subgéneros novelísticos, pues es entre éstos donde verdaderamente ha nacido y donde ha llegado a ser lo que es. Igual que se conjeturan subgéneros como el de la novela del *stream of consciousness* o el de la novela lírica e impresionista –Alastair Fowler⁷–, creo que no debe haber reparo a que se pueda hablar de la novela del monólogo interior. Y todo ello sin perjuicio de que podamos referirnos a una *técnica* del monólogo interior y a una *forma* del mismo, con los contenidos antes especificados.

Sólo nos resta mencionar los rasgos, al menos algunos de ellos, que se pueden considerar como codificados en la expectativa de un lector del género monólogo interior: pensamiento verbal del personaje desarrollándose en la intimidad de la conciencia, y no dirigido a nadie o a nadie en particular; transparencia y sinceridad; profunda experiencia emocional; inicio “in medias res” o en un despertar; final abierto; poca o ninguna acción narrativa; discurso ilógico o, mejor, poco o nada comunicativo; mezcla azarosa, o al menos no sistemática, de temas banales y de trascendencia existencial; repeticiones a veces obsesivas, etc.

Los citados son los rasgos que según creo apreciar forman parte de la expectativa del lector, insisto, pero no necesariamente los que yo postularía como constituyentes estructurales del monólogo interior.

Y a todos estos rasgos añadiremos el que me parece angular y sobre el que se fundamentará mi argumentación, el ya mencionado de la enunciación interior.

[6] Claudio Guillén, op. cit., p. 166.

[7] Alastair Fowler (1982) *Kinds of Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p. 121.

2

En muchas ocasiones el problema del origen no es otro que el problema del concepto, y en el caso del monólogo interior con mayor razón.

Algún crítico y estudioso, como Niehaus⁸, recoge y vuelve a proponer la idea de que la trayectoria del monólogo interior cumple dos etapas radicalmente distintas. El crítico denomina estas etapas historia y prehistoria, entendiendo que a la historia corresponde el monólogo interior del s. XX, y a la prehistoria corresponde el decimonónico. Pero es justamente esa radicalidad en la diferencia la que me permite poner muy en duda, como voy a exponer a continuación.

Para los autores del XIX –si excluimos el famoso monólogo interior de Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887)–, existen dos grandes dificultades a la hora de trasladar o relatar el pensamiento verbal de los personajes, ambas señaladas en las citas de Genette que he expuesto antes –y recogidas también por Cohn⁹– y que voy a reformular del siguiente modo:

- La primera dificultad se presenta con la conciencia de estar realizando una mimesis muy alejada de la realidad de su objeto, que no es otro que el lenguaje del pensamiento verbal.
- La segunda surge con el problema de relatar ese discurso del pensamiento, es decir, el problema de la mediación entre el oculto discurrir verbal del personaje y su traslación efectiva en el texto narrativo, mediación que ellos contemplan como inverosímil. Quiero advertir que ambas dificultades van íntimamente ligadas hasta el punto de que, en el fondo, sólo son dos formas de un mismo problema.

De la primera dificultad –la distancia entre la mimesis y su objeto– existen testimonios de varios autores decimonónicos, realistas y naturalistas: mencionaré a dos lo suficientemente distantes como son Clarín y Dickens:

Otro procedimiento que usa Galdós, y ahora con más empeño y acierto que nunca, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, *con las reflexiones del persona-*

[8] Michael Niehaus (1994) “Die Vorgeschichte des inneren Monologs”, *Arcadia*, Band 29, Heft 3.

[9] Op. cit.

je mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste.

... pero bien sabemos ya todos, y un ilustre psicólogo consagró hace años en el *Journal des Savants* un estudio curioso y profundo sobre la materia, *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.*

Biddy sat quietly sewing, shedding no more tears, and while I looked at her and thought about it all, it occurred to me that perhaps I had not been sufficiently grateful to Biddy. I might have been too reserved, and should have patronized her more (*though I did not use that precise word in my meditations, with my confidence.*)¹⁰ [La cursiva es mía]

De la segunda –la mediación narrativa–, son también testimonio –un tanto más indirecto– algunos autores decimonónicos como Dostoievski o Garchine¹¹. Ambos proponen mediaciones poco verosímiles entre la enunciación del discurso de la conciencia del personaje y el lector. Me referiré sólo a una: Dostoievski, en el prólogo a una de sus obras soliloquio, alude a un estenógrafo “fantástico” –expresión del autor– que supuestamente hubiera recogido las palabras del personaje. El personaje está afectado por la manía de pensar en voz alta, naturalmente, ya que de otro modo poco trabajo hubiera tenido ese estenógrafo virtual. Como vemos, la preocupación por hacer verosímil la traslación en estilo directo del discurso de la conciencia del personaje acaba en una inverosimilitud mayor, como es la de los estenógrafos y las manías.

[10] Leopoldo Alas (“Clarín”) (1991) *Galdós, novelista*. Barcelona: PPU, p. 90. Charles Dickens (1972) *Great Expectations*. Suffolk: Penguin (p. 154).

[11] Feodor Dostoievski (1952) *Une douce créature*. Paris: Les belles lectures (1ª ed. en ruso, 1876). La novela de Dostoievski consiste en un largo monólogo del personaje frente al cadáver de su esposa. Dirigiéndose a un tribunal imaginario, el personaje monologante intenta explicar –y explicarse– la historia de su relación con la esposa suicidada. El lector asiste al discurso del personaje sin ningún tipo explícito de mediación narrativa.

Vsevolod Garchine (1910) *Quatre Jours*. Paris: Les mille nouvelles nouvelles (Révue pour Tous), La Renaissance du livre, Jean Gillequin & Cie., Éditeurs (1ª ed. en ruso 1877), p. 134. Estos dos autores son ya propuestos y analizados por D. Cohn, op. cit.

Obviamente existen distancias grandes entre los monólogos citados y los muy conocidos de Molly Bloom –*Ulyses*– o, de Schnitzler, por ejemplo, o por citar otros más cercanos, los de *Boquitas pintadas* de Puig. Pero, ¿qué nos muestran aquellos casos?, ¿que nos muestran las dos dificultades citadas? A mi modo de ver, justamente lo contrario de lo aparente, es decir, que esas distancias no son tan radicales ya que los autores del s. XIX, incapaces, sí, de hallar soluciones, no obstante han detectado el problema y se muestran, directa o indirectamente, como Dostoievski, muy conscientes de su esencialidad. El problema, o los problemas no son otros que la liberación del discurso interior de toda mediación narrativa y la mimesis de la estructura de la enunciación interior: un conflicto inherente al género. Ahora bien, la solución está fuera del alcance de esos autores del diecinueve. La solución aparecerá en un horizonte de expectativas distinto como es el del s. XX.

Así, la obra de Dujardin –el monólogo interior de alguien que en una jornada saluda a los amigos por la calle, y acude a una cita galante con una “cocotte”, en la que se quedará dormido¹²– se proyecta contra un horizonte donde el lector postulado admite ya la banalidad y los sutiles movimientos de la mente como materia literaria, según el simbolismo. E igualmente forma parte de ese nuevo horizonte el surgir de lo que se puede denominar conciencia de la arbitrariedad narrativa, o, por otro lado, la aparición en escena de la *stream of consciousness*, así como la arribada de las diversas vanguardias, con su exigencia de un lector más activo, un lector que será capaz, por ejemplo, de dar sentido y rellenar el vacío de las enormes elipsis del lenguaje interior. Todos estos acontecimientos en su conjunto dibujan el nuevo horizonte y dan sentido a la elaboración de monólogos interiores mucho más exigentes en la plasmación del discurso interior.

Como conclusión, podemos afirmar que, por un lado, difícilmente se puede plantear la cuestión del devenir y constitución de un género sin atender al modelo de lector que el horizonte de expectativas de cada época propone. Por otro, y respecto a la concreta evolución del género monólogo interior, que merced a la aparente radical diferencia de textos y épocas parecía permitirnos establecer etapas y señalar orígenes –historias y prehistorias–, en realidad lo que muestra es una unidad en su constitución alrededor del planteamiento de un problema de enunciación literaria. Es más, nos atreveríamos a postular que el origen del monólogo interior debiera ser situado en el momento en que surgen las preguntas, o lo que es lo mismo, cuando aparece en los autores la conciencia de las limitaciones que la mimesis literaria del lenguaje interior plantea.

[12] *Les lauriers sont coupés* pasa por ser el modelo de monólogo interior desde que Joyce así lo mencionara, razón por la que se cita tan a menudo. Sin embargo, y a pesar de su distancia respecto de otros monólogos del XIX, tiene más de relato autodiegético en el que la deixis del personaje coincide con el “aquí” y “ahora” de la historia, que de enunciación interior.