

EL MONÓLOGO COMO MODALIDAD DEL DISCURSO DEL PERSONAJE EN LA NARRACIÓN*

Francisco Álamo Felices
Universidad de Almería, España
falamo@ual.es

Recibido: 15/05/2013 - Aceptado: 15/06/2013

Resumen: La desaparición de la novela social y comprometida y de sus personajes más referenciales, como los denominados «históricos», «colectivos» o «arquetípicos», entre otras denominaciones, ha desarrollado en la narrativa contemporánea —como antítesis del realismo— un obsesivo y radical tratamiento del yo y de sus procesos internos de reflexión e introspección. El monólogo se va a convertir, pues, en una de las técnicas narrativas más utilizadas por los autores, como consecuencia de esta inmersión en la crisis de la identidad del sujeto contemporáneo. Este artículo aborda, desde esta prioridad del monólogo en la caracterización del personaje de las últimas décadas, su estatuto teórico, sus diferentes modalidades y clasificaciones y su tratamiento textual.

Palabras clave: monólogo, narratología, clasificaciones del monólogo, modalidades del monólogo.

THE MONOLOGUE AS A FORM OF DISCOURSE IN THE NARRATIVE CHARACTER

Abstract: The disappearance of the social novel and of his most referential, as so-called «historical», «collective» or «archetypal», among other names, has developed in contemporary fiction —as realism antithesis— an obsessive and radical literary treatment of self and internal processes of reflection and introspection. The monologue is going to become, then, in a more narrative techniques used by authors as a result of this immersion in the identity crisis of the contemporary subject. This article discusses, from this priority monologue's characterization of recent decades, their theoretical status, its various forms and classifications and textual treatment.

Key words: Monologue, Narratology, Monologue Classifications, Monologue Modalities.

* Este artículo hace parte de las actividades del grupo de investigación «Teoría de la literatura y literatura comparada (HUM 444)» de la Universidad de Almería, España.

1. El monólogo: caracterización narratológica

El teórico francés G. Genette (1972, 1993), desconfiando de la capacidad mostrativa e imitativa del relato y, en consecuencia, de los clásicos conceptos y oposiciones «*telling/showing*», utiliza el concepto de «distancia» para indicar las operaciones relatoras —de «contar»— que afectan a la «modulación cuantitativa» («¿cuánto?») de la información narrativa. Según esto, Genette diferencia tres estatutos en el discurso del personaje de acuerdo con la mayor o menor manipulación a que son sometidos por parte del narrador. Esto es: el más lejano o *discurso narrativo* (estilo directo del narrador); el *discurso traspuesto* (estilos indirectos), para culminar con el más cercano o *discurso mimético* (o *citado*), en el que el narrador reproduce con fidelidad las palabras directas del personaje. Los planteamientos *genettianos* se relacionan íntimamente con las distintas tipologías del discurso narrativo como organización de las distintas posibilidades virtuales de enunciación en el texto narrativo, las cuales se mueven entre una variada gama de distintas formas de reproducción de los dos grandes discursos enunciativos básicos: el del narrador (DN) y el del personaje (DP):

El *Discurso de Personaje* —DP— engloba las formas discursivas de reproducción, más o menos directa, extensa y fidedigna, de las palabras o pensamientos del personaje. La cuestión se complica aquí porque, al margen de las implicaciones aportadas por el uso de diferentes personas narrativas (personal / impersonal) o de que se reproduzcan las palabras o pensamientos de personaje (verbalidad / conciencia), existe toda una gradación de fórmulas discursivas que recoge bien y en su dimensión fundamental la tipología de McHale (1978), basada en la gradación de la interrelación o, al contrario, de la autonomía —formas indirectas / directas y menor o mayor grado de rección gramatical y fidelidad o mimetismo de palabras— existentes entre los dos únicos discursos —el del narrador y el de personaje— que se concitan en la narrativa (Valles, 2008: 232).

Para el caso español, Beltrán Almería (1992) diferencia la narrativa impersonal y la personal para enclavar dentro de ambas las formas de reproducción de palabras y de reproducción de pensamiento, tanto directas como indirectas en los dos casos, añadiendo en la personal los monólogos autónomos. Garrido Domínguez (1996), apoyándose en Beltrán, establece la siguiente sistematización tipológica:

I. NARRATIVA IMPERSONAL

1. Formas de reproducción de palabras:
 - a) Directa: > discurso directo (regido) > diálogo (+/- regido)
 - b) Indirecta (transposición del discurso del personaje en boca del narrador): discurso indirecto (regido)/ discurso indirecto libre (no regido)
2. Formas de reproducción del pensamiento:
 - a) Directa: monólogo citado (+regido)
 - b) Indirecta: psiconarración (transpuesto: conciencia del personaje reflejada mediante palabras del narrador)/ discurso indirecto libre (no regido, + transpuesto) disperso o no

II. NARRATIVA PERSONAL

1. Formas de reproducción de palabras:
 - a) Directa: discurso directo (+regido) / diálogo (+/- regido)
 - b) Indirecta (transposición del discurso del personaje en boca del narrador): discurso indirecto (+ regido, + transpuesto)/ discurso indirecto libre (- regido, + transpuesto)
2. Formas de reproducción del pensamiento:
 - a) Directa: monólogo autocitado (+ regido)
 - b) Indirecta: psiconarración/ discurso indirecto libre +/- disperso (- regido, + transpuesto)
 - c) Monólogos autónomos (en relatos completos pero también en la narrativa impersonal): monólogo autobiográfico/ monólogo autorreflexivo/ monólogo inmediato

Y Garrido Gallardo (2000), por su parte, ordena de la siguiente manera las posibles variantes del discurso narrativo:

- A) DISCURSO NARRATIVO O “RELATO DE ACONTECIMIENTOS”: DN
- B) DISCURSO DEL PERSONAJE: DP
 - B.1. *Relatos en tercera persona (narrativa impersonal)*
 - B.1.1. Formas directas: estilo directo/ monólogo dramático/ discurso directo libre/ discurso directo narrativizado/ monólogo citado
 - B.1.2. Formas indirectas: estilo indirecto/ estilo indirecto libre/ psiconarración

B. 2. *Relatos en primera persona (narrativa personal)*

B.2.1. Formas de reproducción de palabras: estilo directo/ estilo indirecto/ estilo indirecto libre

B.2.2. Formas de reproducción de la conciencia: monólogo autocitado, monólogo autonarrado/ psiconarración/ monólogo autobiográfico/ monólogo autorreflexivo/ monólogo interior

Además, en este apartado concreto sobre el discurso del personaje, el profesor Valles Calatrava (2008) resalta y refiere tres conceptos directamente vinculados con la exploración psiconarrativa que el narrador realiza de la conciencia del personaje.

El primero lo denomina Henry James (1972) *reflector* o *conciencia central* y se refiere al foco o perspectiva visual y representativa de un personaje a través de cuya conciencia se traza el universo novelesco que, sin embargo, se conforma a través de la voz del narrador:

En el prólogo a *Retrato de una dama*, James (1972) establece su conocida metáfora, que considera que «la casa de la ficción» no tiene una sino múltiples ventanas, de distintos formatos y tamaños, abiertas sobre «la escena humana»; así, para James, la escena humana es lo que llama *elección del tema* («choice of subject»), mientras que la posición y modo en que se contempla es la *forma literaria* («literary form»). Y es en esta última forma literaria donde James apuesta por ese variado perspectivismo, por ese uso de los personajes («reflectores») como mediaciones narrativas focales, como «conciencias centrales» que permiten ver el mundo relatado por el narrador a través de la perspectiva del personaje (Valles, 2008: 176).

La segunda propuesta es la *dialéctica del alma* de Chernishevski, que aparece en su ensayo *Infancia y adolescencia. Cuentos de guerra. Obras del conde L.N. Tolstoy* (1856):

Se trata de un planteamiento artístico, referido al mundo interior del personaje, mediante el que refleja el narrador la complejidad del espacio psíquico y de la conciencia de aquel: la derivación de unos pensamientos y sentimientos desde otros, su cambio por otros antagonicos y contrarios, su enlace con el recuerdo y con el deseo, con el pasado y el presente, con la realidad y la fantasía (Valles, 2008: 176).

Por último, el tercer concepto es el de *toboganes del pensamiento* que introduce Valle-Inclán en su novela *Tirano Banderas* (1926) y que también enfatiza Gullón (1974: 89-93).

El monólogo —utilizado, por lo demás, tanto en poesía, teatro o en novela—, junto con el *diálogo*, en una primera aproximación, es una variedad del *discurso directo* utilizado en la narrativa y la dramática que consiste en dejar la palabra de manera directa a un personaje, el cual, sin intervención alguna del narrador, pronuncia un discurso, dirigido a un interlocutor ficticio sin posibilidad de intervención, en el que se dedica a exponer sus pensamientos o reflexiones. Para E. Benveniste (1966), el monólogo es un diálogo interiorizado, que puede formularse como un «lenguaje interior» entre un yo locutor y un yo receptor. Y, como afirma Darío Villanueva (2006: 30): «En realidad, uno de los aspectos más reveladores para caracterizar la forma modalizadora que configura un discurso novelístico concreto es, ciertamente, la presentación que en él se da de la consciencia y el pensamiento íntimos de los personajes».

El monólogo se diferencia del diálogo en que este resalta el papel interlocutivo integrando formas interrogativas y diferentes referencias a la situación comunicativa, en tanto que aquel enfatiza al emisor, utiliza de manera abundante las exclamaciones y atiende solo de manera limitada al discurso mismo y la situación comunicativa:

Frente al diálogo, forma de interacción comunicativa y alternancia discursiva directa entre varios personajes, el monólogo es también una forma de discurso directo en el que un personaje no se dirige a un interlocutor material sino que habla (*soliloquio*) o piensa (*monólogo interior*) para sí mismo, manifestando sus pensamientos y sentimientos más íntimos con autenticidad y desinhibición (Valles y Álamo, 2002: 442).

Por otro lado, en el desdoble del emisor en un *tú* audiencial, que es un *yo* desdoblado, se manifiesta una de las variedades más sintomáticas de estructuración del pensamiento —*monólogo interior*— o parlamento —*soliloquio*— del monólogo (*autónomo*, *autorreflexivo* o *interior directo*, según sus diversas acepciones), como puede observarse en significativos fragmentos de la novela *Sefarad* (2001: 112-113), de Muñoz Molina.

En conclusión, y como afirma Valles Calatrava (2008: 175): «El monólogo supone, como enunciación autodiscursiva y autoverbal del personaje, un máximo grado de independencia respecto al narrador, tanto si se trata de un monólogo externo o soliloquio, con interlocutor presente, como si se plantea en tanto que monólogo interior, bien directo, bien indirecto».

Es, sin duda, el análisis —al que atenderemos en la clasificación de las modalidades que tratamos a continuación— que Luis Beltrán Almería (1992) realiza del estudio del discurso del personaje en la novela una de las aportaciones más relevantes que, desde el marco teórico y narratológico, se han aportado a la reflexión acerca de la actuación de aquel en la ficción narrativa.

Según Beltrán (1992: 50-51), el personaje se caracteriza por expresarse a través de dos medios: la voz y el pensamiento. Ambos procedimientos admiten dos modos de expresión. De acuerdo con la modalidad *directa* podemos encontrarnos:

- a) Enunciados de *voz citada* y *diálogo*, según la voz está aislada o en réplica con otros personajes.
- b) En la enunciación de *pensamiento* se desdoblán las siguientes acepciones: *monólogo citado* (pensamiento en marco narrativo impersonal); *monólogo autocitado* (pensamiento en marco narrativo personal); *monólogo autónomo* (sin marco narrativo introductor) y *pensamiento referido* (enunciado de pensamiento en discurso indirecto canónico).

Pero puede suceder que la voz y el pensamiento aparezcan de modo cerrado, esto es, se ofrezcan en la narración desde posicionamientos más o menos solapados, produciéndose, por consiguiente, una cierta gradación según permanezcan o no el enunciador o el sujeto cognitivo del personaje:

- a) Con presencia del enunciador del personaje: *monólogo narrado* (pensamiento en marco narrativo impersonal); *monólogo autonarrado* (pensamiento en marco narrativo personal); *voz narrada* (voz en marco narrativo impersonal) y *voz autonarrada* (voz en marco narrativo personal).
- b) El sujeto cognitivo del personaje aparece en el discurso narrativo: *discurso disperso en la narración* (en narración impersonal) y *discurso sustituido* (la voz del autor adopta las características de las del personaje).
- c) Voz y pensamiento del personaje pierden sus elementos de personalidad: *voz referida* (voz y psiconarración en el discurso indirecto canónico) y *psiconarración* (basta una simple mención).

Además, Beltrán (1992: 61) habla de *tendencias perceptivas* o de diferentes concepciones históricas de la cesión de la palabra al personaje por parte del autor. De manera esquemática exponemos las que el crítico considera las tendencias más significativas de las fases perceptivas del discurso ajeno:

TENDENCIA OBJETIVO-ANALÍTICA: «[...] se caracteriza por atender al objeto temático del discurso referido fundamentalmente. Esta tendencia pone de manifiesto la presencia del sujeto cognitivo del autor [*voz citada, voz referida, diálogo, monólogo narrado, monólogo citado*]. Se aprecia en esta tendencia la voluntad de ceder la palabra al personaje en momentos de especial relevancia para la trama y el contenido de sus palabras gira en torno a las grandes verdades de la existencia humana» (Beltrán, 1992: 62).

TENDENCIA VERBAL-ANALÍTICA. El pensamiento tiende a adquirir mayor relevancia que la voz (*monólogo narrado/ monólogo citado*): «El lugar privilegiado para las grandes verdades –o errores– es ahora el espacio interior del pensamiento y el diálogo se limita a poner a prueba las tensiones que se dan en el mundo interior del personaje. El YO del autor se afirma frente al YO del personaje y los personajes se afirman entre sí sin la interacción de sus conciencias y de sus vidas» (Beltrán, 1992: 63).

TENDENCIA VERBAL-SINTÉTICA: «Fruto de la nueva relación interactiva entre el sujeto cognitivo del autor y los sujetos cognitivos de los personajes, surgen nuevos espacios narrativos [...] los *monólogos citados* [...] y *autónomos* que muestran las *mentes transparentes* de los personajes [...]» (Beltrán, 1992: 68).

EL PENSAMIENTO EN LA NARRATIVA IMPERSONAL (en tercera persona). Dorrit Cohn (1978), oferta tres categorías compositivas para la expresión del pensamiento en narrativa impersonal: *psiconarración, monólogo citado* y *monólogo narrado*, en tanto que Luis Beltrán (1992: 68) añade, por su parte, el *discurso del personaje disperso en la narración*.

2. Modalidades: teoría y tratamiento discursivo

2.1. *Discurso del personaje disperso en la narración*

De acuerdo con la propuesta de Beltrán (1992: 112): «El relato del pensamiento del personaje —y, a veces, de la voz— puede teñirse de palabras o frases del personaje sin dejar por ello su organización narrativa y manteniendo

el propósito de poner de manifiesto la interioridad del personaje de forma disonante y mimética». Sírvannos, como ejemplificación, las siguientes líneas de la narración *El sueño del celta* (2010: 442), de Vargas Llosa:

—¿Qué otra cosa podía hacer sino creerte? —reflexionó el padre Mac Carroll—. En verdad, entré al seminario sin mucha convicción. El llamado de Dios vino después, durante mis años superiores de estudio. Me interesó mucho la Teología. Me hubiera gustado dedicarme al estudio y a la enseñanza. Pero, ya lo sabemos, el hombre propone y Dios dispone.

2.2. Monólogo autobiográfico

Forma que propone Luis Beltrán (1992) y que, recogida por Garrido Domínguez (1996), viene a designar una variante de la modalidad del *monólogo autónomo* de Cohn (1978), ya aludida por esta autora, y junto con el *monólogo interior* (o *inmediato*, según la denominación de G. Genette) como grados dentro del mismo *monólogo autónomo*. En esta modalidad el personaje narra en primera persona y de forma ordenada sus propios pensamientos sin interlocutor expreso, generándose textualmente la ilusión de su existencia ya atravesada por los años y que, en algunas ocasiones, puede presentarse callada y silenciosa (como ocurre en el primer monólogo de la vieja Dora en *Tiempo de silencio* (1962) de Martín Santos). Un ejemplo de este autobiografismo interiorizado es trazado en este discurso reflexivo que realiza uno de los personajes de la novela de Rafael Chirbes, *Crematorio* (2007: 376-377):

La juventud —lo cuentan las novelas de Dostoievski— encuentra sentido en lo trágico, en lo violento, en un destructivo globo que estalla y cubre de basura cuanto hay bajo él, porque eso, un montón de basura, es en lo que se convierte el cadáver despedazado de lo más hermoso; de eso es de lo que Matías —que, poco más que un niño, vivió con curiosidad aquellas ilusiones de mis amigos y mías, y luego mantuvo el contacto con Brouard— no quiso enterarse. Pienso así y me acuerdo de ese egotismo juvenil, de la «désinvolture» de la que habla la canción de Aznavour que Pedrito Vidal, el amigo de Matías que se metió en negocios inmobiliarios tras su catarsis madrileña, y con el que coincidí a veces, me tarareaba algunas noches cuando nos emborrachábamos en la barra de la Dulce Vita, un local que ni era un prostíbulo ni dejaba de serlo, y que cerraron hace un par de años. Con la última copa, ya muy tarde, y muy borrachos los dos, Pedrito me cantaba todo eso de que, cuando teníamos veinte años, vivíamos la noche sin preocuparnos del día.. «J'ai

fait tant de projets qui sont restés en l'air», cantaba, lamentándose Pedrito, al que se llenaban los ojos de lágrimas mientras te llenaba a ti de baba la hombrera de la chaqueta: «Je précédais du moi toute conversation, je donnais mon avis, que je voulais le bon, pour critiquer le monde avec désinvolture». Es la canción que describe aquellos veinte años en los que derrochábamos el tiempo creyendo detenerlo, me explica cada vez. También nosotros corrimos tanto que acabamos agotándonos, se lamenta Pedrito [...]. Parece que fue ayer mismo. Los veinte años que no dejaron «rien de vraiment précis», solloza llenándome la oreja de babas. Si está muy pasado, me canta la canción hasta el final. Sí, tienes razón, es una buena letra para vuestra generación. Pedrito, le digo yo, para la tuya, la de mi hermano Matías. La mía ni siquiera tuvo oportunidad de correr detrás de sueños. Por cierto, alguien debería avisarle a Pedrito de la muerte de Matías.

2.3. *Monólogo autocitado*

Es otra de las modalidades propuestas por Beltrán Almería (1992), también recogida por Antonio Garrido (1993), que designa una variante del *monólogo citado* de Cohn (1978), pero en primera persona. Es una variante del monólogo en la que el narrador-personaje reproduce de forma directa su propio pensamiento mediante el uso formal de la primera persona y, con frecuencia, suele marcar o entrecomillar el propio texto. Puede hablarse, por tanto, de un *soliloquio* puro. Si tomamos como modelo la especial perspectiva que del narrador-personaje referido utiliza José Carlos Somoza en *La caverna de las ideas* (2000), en la que se utilizan, de manera muy efectiva y original, dichos pensamientos como notas a pie de página que no son sino glosas y apuntes acerca de un texto clásico que el propio narrador-personaje está traduciendo, podemos apreciar el especial efecto narrativo de este *monólogo autocitado*, y que se representan gráficamente en el texto citado mediante asteriscos:

*¡Claro que es algo! Los protagonistas no pueden verla, por supuesto, pero aquí está de nuevo la «muchacha del lirio». ¿Qué significa? Reconozco que esta abrupta aparición me ha puesto un poco nervioso; he llegado a golpear el texto con las manos, como dicen que Pericles hizo con la estatua de la Atenea crisoelefantina de Fidias para exigirle que hablara: «¿Qué significa? ¿Qué quieres decir?». El papel, por supuesto, ha continuado inaccesible. Ahora me encuentro más tranquilo (Somoza, 2002: 62).

2.4. Monólogo autonarrado

Modalidad teorizada por Beltrán (1992), y atendida por Garrido Domínguez (1996), en la que se detalla una variante del *discurso indirecto libre*¹ o del similar *monólogo narrado* de Cohn (1978), si bien narrado en primera persona. Estamos ante una forma indirecta de reproducción del pensamiento, hermana al estilo indirecto libre en primera persona, en la que convergen las perspectivas del yo-narrador y yo-personaje y, por consiguiente, el tiempo presente y pasado, tal y como se expresa, en esas líneas escogidas, María Dolz, la narradora y protagonista de la novela de Javier Marías, *Los enamoramientos* (2011: 223):

Esa falta cabal de respeto se la noté a Díaz-Varela en la manera de dirigirse a Ruibérriz e incluso de darle órdenes para despedirlo («Bueno, ya me has entretenido bastante y no puedo desatender a mi visita más rato. Así que anda, haz el favor de irte largando. Ruibérriz: aire», llegó a decirle al término de nuestro mínimo diálogo: sin duda le había pagado dinero todavía se lo pagaba, por la mediación, por la intendencia del crimen, por le seguimiento de sus consecuencias), y a este en la forma en que me repasó con la mirada desde el principio hasta que salió por la puerta: no rectificó la inicial apreciativa, tolerable por la sorpresa, al comprobar que no era la primera vez que yo estaba allí, en aquella alcoba, eso se percibe en seguida; al ver que mi presencia no era azarosa ni de tanteo, que no era una mujer que ha subido a la casa de un hombre una sola tarde —o una inaugural, digamos, que a menudo se queda igualmente en única— como quizá podría haber ido a la de otro que también le hubiera gustado, sino que, por así expresarlo, estaba «ocupada» por su amigo, al menos durante aquella temporada, como de hecho era casi el caso. Eso le dio lo mismo: no moderó en ningún momento sus ojos masculinos valorativos ni su sonrisa salaz de coqueteo que enseñaba las encías, como si aquella visión imprevista de una mujer en sostén y falda, y su conocimiento, le supusieran una inversión para el futuro próximo y esperara volver a encontrarme muy pronto a solas o en otro sitio, o aun pensara pedirle mi teléfono más tarde a quien nos había presentado en contra de su voluntad sin más remedio.

2.5. Monólogo autónomo

Para Dorrit Cohn (1978) se trata de un monólogo interior que no depende de ningún marco ni tutela narrativa; es, pues, la expresión del fluir de la conciencia y la intimidad psíquica del personaje mediante su propio discurso y

1 «El estilo indirecto libre coincide en el tiempo con la gestación de otros procedimientos para lograr el acceso a la conciencia del personaje —como el monólogo interior— y ha de verse como un intento no solo de economizar medios expresivos en su presentación sino de aminorar la importancia y la presencia del narrador» (Garrido, 1996: 271).

en su propia voz (primera persona), y con el máximo grado de emancipación y libertad. En tal sentido, coincide con la técnica del *flujo de conciencia*,² el *monólogo interior directo* (Anderson) o el *discurso inmediato*³ (Genette), siguiendo la pauta usual de los procedimientos de Dujardin y Joyce.

Platas Tasende (2000: 429) indica, por su parte, que las técnicas persuasivas que utiliza el lenguaje publicitario —mensajes lingüísticos con mensajes icónicos— son utilizadas por algunos autores, como el caso que cita, y que exponemos a continuación, extraído de la novela de Francisco Umbral, *Travesía de Madrid* (1966), en el que se usa como complemento discursivo la *corriente o flujo de conciencia*:

Beba kas y nada más ha salido pueblo lea Madrid diario de la noche ahora es el momento de fumar un camel viaje a usa por tva coca cola refresca mejor lucha española contra el cáncer una superproducción en cinemascope y technicolor ahorre comprando aquí grandes rebajas de julio dirección ventas únicamente localidades con cinco días de anticipación [...].

La concepción que D. Cohn (1978) tiene de este *monólogo autónomo* viene, por lo demás, a comprender:

[...] esa técnica común en la novela contemporánea, muy influida por el descubrimiento científico del subconsciente, que permite representar el contenido mental y los procesos psíquicos de los personajes tal y como éstos se producen en el cerebro humano antes de su formulación consciente y expresión gramaticalmente configurada por medio de la palabra. Dicha técnica fue denominada en Francia por Valéry Larbaud *monólogo interior*, y su primer cultivador por extenso, Eduard Dujardin, que escribió en 1887 toda una novela, *Les lauriers sont coupés*, conforme a ella la definió así: «discurso sin auditor y no pronunciado, por el que un personaje expresa sus sentimientos más íntimos, más cercanos al inconsciente, antes de cualquier organización lógica de los mismos —es decir, en el momento en que brotan—, por medio de frases directas reducidas a una sintaxis mínima, con el propósito de dar la más absoluta impresión de inmediatez» (Villanueva, 2006: 31).

- 2 «Término correspondiente a la traducción de la expresión inglesa *stream of consciousness* que fue acuñado por W. James en un tratado de psicología de 1890 para referirse a la incesante corriente o fluencia de las experiencias internas. Según Dujardin, primer cultivador del mismo en su obra *Les lauriers sont coupés* (1888), se caracteriza por la emergencia del inconsciente, intenta la “introducción directa del lector en la vida interior del personaje, sin ninguna intervención por parte del autor para explicarla o glosarla” y es “expresión de los pensamientos más íntimos, los que están más cercanos al inconsciente”. Aunque el primero en cultivarlo en una obra completa fue, en *Leutenant Gust* (1901), A. Schnitzler, fue J. Joyce, con su *Ulysses* (1922), quien exploró y desarrolló verdaderamente las posibilidades de esta técnica» (Valles y Álamo, 2002: 375).
- 3 «Denominación otorgada por Genette (1972) al monólogo interior directo o monólogo autónomo, nombres que le parecen menos afortunados que su propuesta, puesto que “lo esencial, como no le pasó desapercibido a Joyce, no es que sea interior, sino que se emancipen en seguida (desde las primeras líneas) de cualquier tutela narrativa”» (Valles y Álamo, 2002: 309).

2.6. Monólogo autorreflexivo

Otra forma planteada por Beltrán (1992) y recogida por Garrido Domínguez (1996: 282-83), que designa una variante del *monólogo autónomo* de Cohn (1978). En esta variante del monólogo interior se reproduce de forma directa el pensamiento del personaje, con su propio discurso pero mediante el uso formal de la segunda persona, como se advierte en el texto que figura bajo la entrada “monólogo” de *Reivindicación del conde Don Julián* (1970) de Juan Goytisolo. Es una moderna técnica narrativa, grado extremo del monólogo interior directo o autónomo, que favorece la transparencia de la conciencia mediante la alogicidad que conlleva agramaticalidad y anomalías discursivas. Uno de los autores españoles actuales más comprometidos con este tipo de discurso experimental —que, para él es también una propuesta de escritura anticonvencional y alternativa— es Manuel Vilas, de cuya obra *España* (2008) ofrecemos un ejemplo de este tipo de monólogos:

Estaba completamente pensando en ti, y tenía dentro esas enormes ganas de mandarlo todo a tomar por el culo, el mal metafísico de todos estos años, una forma de sed, una gran sed que tenía que ver con el océano atlántico, con Lisboa, con todas las putas de la tierra, con Gran Casa (Z), con el mal del tiempo, con Ironside, con STREET HASLE, con
con la estatua de la libertad, con la
con tu mujer
me he perdido y estoy enamorado de la luz y es que me lo comería todo por eso soy
santo completamente santo
completamente pensando en ti
he pensado mucho en las putas en su trabajo ojalá fuera de CC.OO. o de la U.G.T.
o de la C.N.T.
creo que tengo muchas cosas que aportar sindicalmente sindicalmente aportar
aportar es un verbo de buena persona
soy un gran operativo
y es que me he vuelto un adorador del vino
Baudelaire y yo
A Bau le gustaba el vino con locura a Bo y a mí
El vino es terrible y hermoso: saca mi lado divino y soy Dios y soy comedor de
hombres [...] (Vilas, 2012: 208-209).

2.7. *Monólogo citado (soliloquio)*

Término introducido por Dorrit Cohn (1978: 11-17) para designar la técnica directa de reproducción del discurso de la conciencia del personaje por parte del narrador a modo de *soliloquio* y, de forma opuesta a los otros procedimientos —*psiconarración* y *monólogo narrado*— de representación narrativa en tercera persona de la intimidad psíquica del personaje, ya que se configura como el de mayor grado de independencia de la recepción narrativa de todos ellos y suele ir con marcas textuales —comillas— que lo acreditan (Sullà, 1996: 205-213), tal y como se observa en esta reproducción de los pensamientos de uno de los protagonistas de la novela de Rafael Chirbes, *La caída de Madrid* (2000:191):

Había vuelto a España y la izquierda lo había recibido con los brazos abiertos. Podía dejarse querer, participar en actividades, asistir a las conferencias a las que lo invitaban, y sin embargo él había decidido estúpidamente encerrarse en un agujero, una decisión que sólo explicaba su tozudez ideológica. «Qué encuentran los hombres en las ideologías, qué papel les otorgan, qué guardan en ellas que los llevan a renunciar a la vida posible de la que un día, en alguna pesadilla, soñaron como deseable», pensó Juan mientras volvía a casa en taxi para vestirse para la fiesta.

Y, según la definición de Luis Beltrán (1992: 127), con este término:

designamos la expresión del pensamiento del personaje en primera persona en contexto de narración impersonal. Es lo que la crítica tradicional ha llamado *monólogo interior*. La elección del término de D. Cohn (1978) frente al tradicional resulta evidente: también el *monólogo narrado* es *interior* y por otro lado, el hecho de la cita resulta uno de sus elementos más característicos.

2.8. *Monólogo dramático*

Variante del diálogo en la que, introduciendo usualmente una línea de puntos o simplemente un blanco para representar la voz del interlocutor sin discurso expreso, se reproduce únicamente la voz de uno de los personajes intervinientes. Bajtín califica como fenómeno del *dialogismo oculto* este procedimiento que, a través del silenciamiento sistemático de un interlocutor, rodea de dudas, ambigüedad y un cierto misterio el discurso de este y, así, contribuye a la potenciación de la intriga (Garrido Domínguez, 1996: 266; Garrido Gallardo, 2000: 165). Así se representa esta atmósfera ambigua y misteriosa en la obra *Los frutos de la niebla* (2008: 24), de Luis Mateo Díez:

No me pidas muchos detalles. Lo que en la vida me sucede, y puedo remontarme muy lejos, hasta la misma infancia, al tiempo de un niño prematuramente solitario que tuvo conciencia de su orfandad como de una limitación que le hizo más egoísta y desvalido, no puedo explicarlo, no soy capaz y rehúyo hacerlo.

Me resigno a creer que estoy enfermo, y que se trata de una enfermedad que afecta a quienes se me acercan, un mal contagioso.

Tampoco pienses que es la cabeza lo que me falla, que hay un trastorno y ninguna otra razón en la lógica absurda de lo que puedo contar. No van por ahí las cosas, sería mucho más fácil, por dramático que resultara, que fuese así, pero no son la conciencia y la lucidez las que se quiebran, siempre he tenido un conocimiento suficiente de mí mismo, tanto como para que, en muchas ocasiones, mi amargura sea mayor.

2.9. *Monólogo interior*

Modalidad del *discurso directo* de un personaje, no dicho, sin interlocutor y sin tutela narrativa alguna, en el que se reproducen sus pensamientos interiores de forma alógica y con estructura sintáctica elemental para así poder mimetizar los procesos subconscientes que se realizan en el pensamiento. Es, por lo demás, un concepto homosémico del de *stream of consciousness* (W. James y la tradición anglosajona), *discurso inmediato* (G. Genette) o *monólogo autónomo* (D. Cohn), el primero privilegiando los aspectos reproductivos del proceso mental y los dos siguientes destacando la inexistencia de tutela narrativa del discurso de personaje. Su característica básica es, pues, la inexistencia de ordenación y su ilogicidad, ya que consiste en:

[...] un descenso en la conciencia que se realiza *sin intención de análisis u ordenamiento racional*, es decir, que reproduce fielmente su devenir (en lo que tiene de espontáneo, irracional y caótico), conservando todos sus elementos en un mismo nivel; segundo –y fundamentalmente–, porque su verdadera realidad está dada en el *plano de la expresión* mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con los caracteres peculiares que el análisis introspectivo (causalidad, simplicidad, claridad) había consagrado en el monólogo o soliloquio tradicional (Tacca, 1973: 100).

Dentro de su arquitectura compositiva pueden considerarse los siguientes rasgos como los más significativos en su caracterización:

el máximo grado de autonomía o emancipación de la voz del personaje respecto al narrador; la reproducción del discurso mental, impronunciado e inaudito del personaje; la organización sintáctica simple o caótica en correlación con la alogicidad

e irracionalidad de los procesos psíquicos directos y espontáneos; la instauración del tiempo subjetivo o vivencial de los personajes frente al cronológico (Valles y Álamo, 2002: 445).

Como técnica narrativa, el *monólogo interior* (Liikanen, 2003) es un procedimiento realmente novedoso y de amplio y extendido uso en la novela moderna desde su utilización en el *Ulises* (1922) de J. Joyce —quien, a su vez, remite a la obra de Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés* (1888) como la primera muestra de este procedimiento narrativo— y en el que influyen, de manera directa, las teorías psicoanalíticas freudianas sobre el inconsciente, las ideas de W. James sobre el ya referido *stream of consciousness* (o *flujo de conciencia*), las aportaciones que sobre el tiempo psicológico realizó Henri Bergson o la propia influencia cinematográfica. Aunque entre los estudiosos de teoría del relato se utilizan indistintamente las dos expresiones («corriente de conciencia» y «monólogo interior»), algunos reservan la primera para designar el proceso mental del fluir de la conciencia, en el sentido apuntado por W. James, y la expresión «monólogo interior» para aludir a las «técnicas que la novela ha utilizado para dar forma literaria al discurso interior» (M^a. C. Bobes, 1985), a esa «corriente de conciencia» (Estébanez, 1999: 693).

En la España de la década de los sesenta, la aparición (si bien con claros antecedentes en algunas de las obras de Pérez Galdós y Clarín) y consolidación de esta técnica no puede entenderse únicamente desde presupuestos técnico-teóricos ya que su práctica va a venir soldada a las nuevas estrategias ideológicas y comerciales que, desde Barcelona, va a conformar y apoyar editorialmente tanto José María Castellet, desde la por entonces muy influyente editorial Seix Barral, como Pere Gimferrer.

Cuando aparece la controvertida obra de Castellet, *La hora del lector*, quedan fijados para los autores españoles de entonces los principales puntos de ruptura que, para el crítico catalán, eran decisivos en el proyecto de destrucción y sustitución de la novelística que venía escribiéndose, dominando como la praxis literaria por excelencia de la burguesía decimonónica:

[...] literatura analítica que respondía perfectamente a una concepción burguesa de la vida [...]. Ahora bien, cien años después, el mundo burgués se ha resquebrajado totalmente y estamos asistiendo a su agonía [...] y a su progresiva sustitución por un nuevo orden de cosas (Castellet, 1959:16-17).

Josep María Castellet estaba, pues, planteando, desde el principio, un enfrentamiento entre una narrativa tradicional, burguesa, afectada todavía por la omnisciencia y omnipresencia de ese autor enquistado en una narrativa pretérita y caduca y una «nueva novela» que es la que él postula —junto al referido Pere Gimferrer y el novelista Juan Goytisolo—, caracterizada por una técnica compositiva radicalmente actual que se sacudiera el polvo de aquellas anquilosadas narraciones y que correspondiera a los nuevos tiempos —neocapitalismo— de la España de mediados del siglo XX. Así, para Castellet, tres nuevas técnicas desencadenan la aparición de esta alternativa urgente y necesaria en la novela española del momento: los relatos en primera persona (derivados de la influencia de Thomas Mann y Henry Miller), el monólogo interior (marcados por la psicología freudiana y el *Ulises* de Joyce) y la narración objetiva (marcada por las técnicas cinematográficas y el tratamiento que de las mismas llevaron a cabo Hemingway, Caldwell y Hammet), que conducen al conocido marbete de la «literatura sin autor» que se oferta como la única alternativa al obsoleto realismo socialista que, hasta ese momento, se había presentado como el más idóneo discurso antifranquista por parte de las fuerzas de la cultura. Siendo de la siguiente manera como Castellet concibe el papel del *monólogo interior* en su diseño de una narrativa moderna y renovada:

[...] esta nueva técnica introduce —de manera brusca, casi brutal, dada la “sinceridad” del pensamiento humano— el mundo de la subjetividad en la novela de nuestros días, y esa introspección, esa visión profundizadora, son consecuencia de una nueva —la nueva— concepción del mundo [...] el monólogo interior entraña el abandono de la seguridad y del orden social burgués, a los que sustituye por la inestabilidad y la soledad individuales (Castellet, 1959: 31 y 33).

Con respecto a la utilización del mismo en la narrativa española, Tomás Yerro (1977) expone las siguientes observaciones:

La utilización del monólogo interior no es nueva en la novela española de última hora, porque ya había aparecido antes de manera neta en *La noria* (1952), de L. Romero, y en *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1952), de C. J. Cela. Pero su uso se ha generalizado extraordinariamente desde la publicación de *Tiempo de silencio* (1962), de L. Martín-Santos. Monólogo interior existe, y de forma destacada, en unas cuantas de las mejores novelas españolas más recientes: *Cinco variaciones* (1963), de A. Martínez Menchén; *Cinco horas con Mario* (1966), de M. Delibes; *Señas de identidad* (1966), de J. Goytisolo; *Fauna* (1968), de H. Vázquez Azipiri; *Inés just coming* (1968), de A. Grosso; *Visperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (1969),

de C. J. Cela; *Marea escorada* (1970), de L. Berenguer; *Voz de muchas aguas* (1970), de R. Gil Novales; *Retahílas* (1974), de C. Martín Gaité; *Tiempo de destrucción* (1975), de L. Martín Santos, y otras muchas (Yerro, 1977: 73).

El mismo Yerro (1977: 89) califica como *charloteo* a una variedad muy particular del monólogo interior en el que el relato deja de tener sentido, amontonándose las palabras sin ningún orden y produciéndose, por consiguiente, el caos. Esta auténtica anarquía expresiva solo la encuentra Yerro en el monólogo de Miguel, uno de los miembros de la pandilla que aparece en *El mercurio* (1968), de J. M. Guelbenzu, mientras que Sanz Villanueva (1972: 269) considera este fragmento como un simple experimento:

Renacimiento arcón él, cortina la de definitiva ascunción la a me- la observen) arcón él y silencio el demoliendo carcoma la, recreo- paso a paso mismo si de trayectoria una Pero. (táfora cár- apoplético mísero inmenso pausado vertiginoso rriendo adya mundo el, adyacentes callejuelas las sentimental deno mismo sí de adyacente muerte la... (Guelbenzu, 1968: 133-134).

Anderson Imbert (G. y A. Gullón, 1974) diferencia dos formas fundamentales en el monólogo interior según la dependencia o independencia del discurso de personaje respecto del narrador. En el *monólogo interior indirecto* se utiliza la tercera persona en la reproducción de la vida interior del personaje, tanto si la forma expresiva está más tutelada —*psiconarración*— como si dicha forma es más libre y cercana al indirecto —*monólogo narrado*—, como se observa en estos fragmentos extraídos del largo monólogo de Pedro Dopico en *El mercurio* (1968):

He salido demasiado tarde, pensó mientras ajustaba su reloj. Tomaría el autobús nueve en la carrera de San Jerónimo junto a Cedaceros, sí, realmente (Guelbenzu, 1968: 46).

Carmen quizá le telefonara esta noche, aún debe hacer frío en El Espinar, este verano viene muy retrasado. El paseo nocturno a aquella hora le hacía buen efecto. Hasta agosto no podría marchar él también a El Espinar (Guelbenzu, 1968: 47-48).

En el *monólogo interior directo*, en cambio, se disimula totalmente la presencia del narrador para acceder a la reproducción directa del proceso mental del personaje, tal y como se expresa en el monólogo engrdeído de Ruben-Ruben, el jefe técnico de televisión que filma el trasplante cerebro que centra la trama de la novela de D. Sueiro, *Corte de corteza* (1969):

Se creen importantes, todos se creen algo importantes cuando vamos nosotros, llegamos y les preguntamos y hacemos funcionar nuestras cámaras, en las que se impresionan las imágenes de sus rostros y las escenas que creen protagonizar; pero los únicos importantes, digámoslo de una vez, somos nosotros (Sueiro, 1969: 137).

Por otro lado, y desde nuestro punto de vista:

[...] el *monólogo interior directo* muestra, con mayor o menor grado de subjetivismo psíquico y de respectiva alogicidad o agramaticalidad, siempre como una forma del discurso de personaje expresado en voz propia (primera persona) y, por tanto, como un *monólogo autónomo* (sea tal *monólogo autobiográfico*, *autorreflexivo*, *autocitado* o *autonarrado*); el *monólogo interior indirecto*, en cambio, como modalidad de discurso de personaje expresada mediante el filtro de la voz del narrador heterodiegético y omnisciente (tercera persona), oscila entre la fórmula de mayor autonomía del *monólogo citado* y la de mayor dependencia de la *psiconarración* pasando por el estadio intermedio del *monólogo narrado* (Valles y Álamo, 2002: 447).

Además, suele reflejarse en el discurso siguiendo, en líneas generales, los siguientes rasgos a la hora de su plasmación textual:

[...] frases breves, reiteradas, obsesivas, asociaciones conscientes y subconscientes, elipsis y truncamientos, interrogaciones, exclamaciones, interjecciones, expresiones absurdas e ilógicas, escasez de subordinación, a veces ausencia de puntuación, y, en general, lentitud solo aparente (d debidas a las reiteraciones y al amontonamiento de detalles triviales que obsesionan al yo), pues el pensamiento del personaje protagonista fluye rápido y atropellado (Platas, 2000: 506).

En tanto que Marchese y Forradellas (1994: 171) plantean, por su parte, una distinción entre el *flujo de conciencia*, el *soliloquio* y el *monólogo interior*, atendiendo a la preponderancia que se observe del inconsciente, el autoanálisis o la confesión a un destinatario.

En conclusión, y como afirma Carlos Reis (1996: 146):

El *monólogo interior* se distingue del monólogo tradicional por el hecho de representar el flujo de conciencia del personaje sin cualquier intervención organizadora del narrador. Hay, sin embargo, autores que consideran innecesaria esta distinción, en la medida en que se trata, en ambos casos, de una cita directa de los pensamientos del personaje, marcado gramaticalmente por la primera persona y por el presente. Subrayemos, sin embargo, que el *monólogo interior*, justamente porque se propone vehicular procesos mentales y contenidos psíquicos en su estado incoactivo, no presenta la estructura articulada del monólogo tradicional.

2.10. *Monólogo narrado*

Para Dorrit Cohn (1978), se trata de la reproducción del discurso de la conciencia de un personaje mediante la cobertura de la acción y voz narrativa en tercera persona. El *monólogo narrado* se sitúa a medio camino de las otras dos fórmulas narrativas de relación de la conciencia del personaje en tercera persona: la mayor independencia del *monólogo citado* y la menor autonomía de la *psiconarración* (Garrido Domínguez, 1996: 271-275; Sullà, 1996: 205-213; Villanueva, 1989: 26-28). Se trata, en cualquier caso, de un procedimiento coincidente con el llamado *discurso indirecto libre*, estilo en el que los pensamientos del personaje son expuestos, por el narrador heterodiegético y desde la focalización omnisciente, de forma relativamente fiel y que mantiene numerosos rasgos del habla del actor aunque con ciertas transformaciones: interrogaciones y exclamaciones, sustitución del *yo* por él, coloquialismos, uso del imperfecto y condicional, etc., como se patentiza en este monólogo de la ya citada obra *Corte de corteza* (1969):

Bien, estaba vivo, eso ante todo; podía pensar en sí mismo, recordar su vida, historias pasadas, personas conocidas, a alguna de las cuales podía incluso echar de menos, lugares que había conocido, sitios en que había estado, fechas, sucesos, planes anteriores, hechos, citas, conocimientos, frases, palabras con la que expresarse y por fin el grito alegre de ¡mueran las palabras! Era él. Estaba vivo. Vivía. Podía recordar aquella mañana no demasiado lejana, ¿cuándo?, no importa ya, el tiroteo, el cuerpo destrozado. Y ahora el nuevo cuerpo sano y entero, habría que afrontarlo, habría que superarlo. ¿De quién era? ¿A quién había pertenecido? ¿Quién había sido? ¿Quién había estado allí, allí donde él estaba ahora? Ya lo sabría. O no, tal vez mejor ignorarlo, ignorarlo todo de ese pasado, ya tenía el suyo, le bastaba, le sobraba. Tampoco era aquel el momento. Tiempo vendría, tiempo habría. Ahora tenía que mirarse en el espejo y empezar a conocerse (Sueiro, 1969: 263).

Con respecto a esta modalidad, el propio Luis Beltrán (1992: 116) detalla lo siguiente:

[...] distinguimos la vertiente del discurso indirecto libre cuyo contenido es el pensamiento del personaje en contextos de narración impersonal. Se trata, por tanto, de enunciados duales que contienen un sujeto enunciativo personal y un sujeto inquisitivo impersonal, esto es, narrativo [...] Y tiene su antecedente en la expresión del pensamiento del héroe en la novela narrada en primera persona desde el siglo XVIII, que, poco después, se adapta a las narraciones en tercera persona. El tipo de *monólogo narrado* más frecuente es el que se limita al *discurso retórico*.

Estrategia utilizada, por lo demás, en gran parte, entre otras, de la narrativa comercial —*best-sellerista*— más próxima, ya que permite, de una manera efectiva, en estas tramas no excesivamente complejas, poder acceder a los pensamientos del personaje y servirse de esta digresión para decelerar la velocidad narrativa propias en aquellas historias. Es así como funciona el *monólogo narrado* en la última novela de Matilde Asensi, *La conjura de Cortés* (2012).

2.11. *Monólogo inmediato*

Concebido por Luis Beltrán (1992: 185-186) como aquella otra variante del *monólogo autónomo* que reproduce, desde la perspectiva del yo, el discurso interior verbalizado sin presencia alguna de lo autorreflexivo:

La justificación de su creación es que Cohn, dentro de los *monólogos autónomos*, establece la oposición entre autobiográficos y memorias, que no es útil para etiquetar al grueso de los *monólogos autónomos*, que no son ni autobiográficos ni «memoriales». En el caso de Genette, hay una categoría única y, para distinguir entre las variantes, hay que echar mano de otras categorías gradualistas, como la focalización, la mimesis, etc.

Y cita, como ejemplos de esta modalidad, el monólogo *joyceano* de *Penelope*, los monólogos de Cartucho y Pedro en *Tiempo de silencio* (1962) y los que desarrolla Cela en su novela *Mrs Caldwell habla con su hijo* (1953).

2.12. *Psiconarración*

Modalidad que conforma Dorrit Cohn (1978: 11-17) con la que viene a referirse a la técnica discursiva que, de manera más indirecta, reproduce la conciencia del personaje por parte del narrador y oponiéndose, por consiguiente, a los otros dos procedimientos —el *monólogo citado* y el *monólogo narrado*—, que representan en tercera persona, como ya vimos, la vida íntima del personaje (Garrido, 1996: 277; Sullà, 1996: 205-213): «Se trata, pues, de una variedad monológica de reproducción del pensamiento en forma indirecta en la que, desde una focalización omnisciente, el narrador relata con su propia voz y rasgos discursivos la vida psíquica de los personajes» (Valles y Álamo, 2002: 521). Lo que esta autora viene a denominar como *psiconarración* se emparenta así:

[...] con el tratamiento que se da a la intimidad mental de los personajes novelísticos en las omnisciencias editorial —para nosotros, *autorial*— y neutral de Friedman, y

por eso Humphrey lo califica de *descripción omnisciente*: simplemente el narrador, en ejercicio de sus prerrogativas, cuenta en estilo indirecto lo que las criaturas de ficción piensan o han pensado (Villanueva, 2006: 30).

Cohn señala, además, que una de las funciones más sintomáticas de esta técnica es la irónica o lírica, reductora o expansiva, que se consigue con las mismas: «La *psiconarración* no está limitada —como lo están el *monólogo narrado* y el *monólogo citado*— a momentos concretos de silencio, sino que mantiene una gran flexibilidad que le permite dar descripciones mentales de amplios espacios de tiempo» (Beltrán, 1992: 108). Tal y como el narrador de la obra de Luis Mateo Díez, *La gloria de los niños* (2007: 77), detalla la tormentosa psicología de Pulgar, el heroico niño de la posguerra española:

Aquella mano que transmitía la complacencia del padre en el camino a casa. La que Pulgar añoró tantas veces y que luego, a lo largo de su vida, fue como un requerimiento al que acudir para encontrar cierta seguridad en sus sentimientos, lo que la propia figura de aquel hombre tan frágil no podía irradiar en el recuerdo pero que en la inolvidable complacencia transmitía una convicción con la que Pulgar fue madurando en el respeto de la edad. Nunca como en aquella tarde estuvo Pulgar más cerca de la comprensión de lo que su padre era y significaba. Las palabras escuetas que le fue escuchando se le escaparon más de una vez en la totalidad de su sentido, pero en la intención de las mismas se reflejaba su padre como si estuviera haciendo un retrato de sí mismo sin pretenderlo y, al tiempo, del destino de lo que su vida, tan precaria y desastrada, debía a la familia, especialmente de su mujer.

Por último, y como determina Luis Beltrán (1992: 111):

Un tipo especial de *psiconarración* tiende a asumir un papel creciente: se trata de una *psiconarración* recorrida de digresiones del autor que complementan las reacciones psíquicas del personaje. Estos sintagmas y frases complementarias no aparecen como juicios sobre la vida interior del personaje, sino como préstamos narrativos a las características del personaje.

Referencias bibliográficas

1. Beltrán Almería, L. (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
2. Benveniste, É. (1966). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1971.
3. Bobes Naves, M. del C. (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos.
4. Castellet, J. M. (1959). *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.

5. Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
6. Estébanez Calderón, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
7. Garrido Gallardo, M. Á. (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
8. Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
9. Genette, G. (1972). *Figures, III*. Paris: Seuil.
10. Genette, G. (1983). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
11. Gullón, G. & Gullón, A. (Eds). (1974). *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid: Taurus.
12. James, H. (1972). *El arte de la ficción*. Madrid: Taurus.
13. Liikanen, E. (2003). *La lluvia amarilla-E-thesis*. (Tesina pro gradu). Recuperado en: ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/romance/pg/liikanen/lalluvia.pdf.
14. Marchese, A. & Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
15. McHale, B. (1978). Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 249-287.
16. Platas Tasende, A. M. (2000). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa-Calpe.
17. Reis, C. & Lopes, A. C. M. (1996). *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Colegio de España.
18. Sullâ, E. (Ed.). (1996). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
19. Tacca, O. (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
20. Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
21. Valles Calatrava, J. R. & Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulía.
22. Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar-Aceña.
23. Villanueva, D. (2006). *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Madrid: Mare Nostrum.
24. Yerro, Tomás. (1997). *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Pamplona: Eunsa.

Relación de obras utilizadas como ejemplos:

25. Asensi, M. (2012). *La conjura de Cortés*. Barcelona: Planeta.
26. Díez, L. M. (2007). *La gloria de los niños*. Madrid: Alfaguara.
27. Díez, L. M. (2008). *Los frutos de la niebla*. Madrid: Alfaguara.
28. Chirbes, R. (2000). *La caída de Madrid*. Barcelona: Anagrama.
29. Chirbes, R. (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
30. Guelbenzu, J. M. (1968). *El mercurio*. Barcelona: Seix Barral.
31. Marías, J. (2011). *Los enamoramientos*. Madrid: Alfaguara.
32. Muñoz Molina, A. (2001). *Sefarad*. Madrid: Alfaguara.
33. Somoza, J. C. (2000). *La caverna de las ideas*. Madrid: Santillana, 2002.
34. Sueiro, D. (1969). *Corte de corteza*. Madrid: Alfaguara.
35. Vargas Llosa, M. (2010). *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara,
36. Vicent, M. (2011). *Aguirre, el magnífico*. Madrid: Santillana, 2012.
37. Vilas, M. (2008). *España*. Madrid: Santillana, 2012.