

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 25 (1994)

Artikel: Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y sus utilización en "El Cid", "El Lazarillo", "La Celestina", "El Quijote" y "La Regenta"

Autor: Andres-Suárez, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-262528>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NOTAS SOBRE EL SOLILOQUIO/MONÓLOGO
INTERIOR Y SU UTILIZACIÓN EN
EL CID, EL LAZARILLO, LA CELESTINA,
EL QUIJOTE Y LA REGENTA

Antes de hablar de la utilización que hacen de este recurso narrativo los autores de las obras arriba mencionadas, así como de la función que en ellas desempeña, conviene trazar brevemente su trayectoria.

En nuestra opinión, en la historia del monólogo interior hay que distinguir tres modalidades diferentes, tres variantes que traducen, en mayor o menor medida, los pensamientos de los personajes a la vez que sus sensaciones, impresiones, reacciones confusas, etc.:

1. El *directo*, expresado en primera persona gramatical, está presente ya en el *Cid*.
2. El *indirecto*, en tercera persona, documentado en el *Quijote*, con un uso especial, en ocasiones, del imperfecto, que traslada la narración insensiblemente del mundo exterior al mundo interior¹, va a encontrar un eco especial en la literatura posterior, principalmente en la novela realista de la segunda mitad del s. XIX (Clarín, Galdós, etc.). Es, de un lado, el antecedente del discurso proustiano para la lenta reconstrucción, por la memoria, del tiempo ido, y, de otro, el precedente más inmediato del flujo de la conciencia (*stream of consciousness*), tal como fue concebido, primero por Joyce, en el episodio final del *Ulysses* (1922) y, luego, perfeccionado y diversificado por William Faulkner en *The Sound and the Fury* (1929). El escritor norteamericano representa no sólo el desenvolvimiento de una conciencia «normal» sino también distintos tipos de «anormalidad» psíquica. Dicho de otro modo,

¹ Cf. Guillermo Verdín Díaz, *Introducción al estilo indirecto libre del español*, Madrid, Revista de Filología, Anejo XCI, 1970. Robert E. Lott, «El estilo indirecto libre en *La Regenta*», en *Romance Notes*, vol. XV, núm. 1, 1973, pp. 259-263.

3. El *stream of consciousness* o *flujo de la conciencia* se produce tardíamente en la historia literaria y consiste en un monólogo desordenado e ilógico, sin desarrollo lineal, caótico, liberado de su capacidad de asociación, roto en sus trabazones sintácticas, reiterativo, descompuesto, en suma, que Joyce consagró en su *Ulysses* (1922). Recordemos que el monólogo de Molly Bloom ocupa aproximadamente las cuarenta y cinco últimas páginas de la obra y que la protagonista, en un estado semiconsiente, se somete a introspección, empleando: la corriente de conciencia, el interrogatorio, la ruptura de la secuencia temporal, con frecuentes saltos al pasado. Los rasgos más visibles y espectaculares de este monólogo son: la supresión de signos de puntuación y la distorsión de la estructura sintáctica, sintaxis que trata de reproducir de manera plástica la simultaneidad con que las imágenes se presentan a la conciencia de la protagonista.

Tras la publicación del *Ulysses*, fueron muchos los estudiosos que trataron de establecer las diferencias entre el monólogo interior tradicional y el polifónico, consagrado por el escritor irlandés².

En 1924, Valery Larbaud, en el prefacio consagrado a *Gens de Dublin* de J. Joyce, define el monólogo interior polifónico como «l'expression des pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à l'insu de la conscience et qui semblent antérieures au discours organisé. Ainsi permet-il

² En 1926 se publicó el primer estudio riguroso sobre el tema: «Von erlebter Rede» en *Das Wotkunstwerk*, Leipzig y, desde entonces, no ha cejado de interesar a los críticos de todas las lenguas: Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley University Press, 1954; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, Yale University Press, 1955; Robert Scholles y Robert Kellog: *The Nature of Narrative*, Nueva York, Oxford University Press, 1966.

En lengua española: Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980. También Manuel Alvar se ocupó de este tema en «Cuestiones de técnica novelesca: Los caminos hacia el monólogo interior», en *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 95-114.

d'atteindre si profondément dans le Moi le jaillissement de la pensée et de la saisir si près de sa conception»³.

Años más tarde, E. Dujardin opina que el flujo de conciencia se diferencia del monólogo tradicional en el contenido, en la forma y en la intención⁴. Según él, el *stream of consciousness* expresa los pensamientos íntimos, próximos al inconsciente, de los personajes; es un discurso anterior a toda organización lógica y se caracteriza por la utilización de frases reducidas al mínimo de relaciones sintácticas: «C'est un discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout venant"»⁵.

Para Carmen Boves Naves, estudiosa española que se hace eco de las teorías de los críticos franceses, el rasgo más decisivo del monólogo interior es el hecho de que se trata de un discurso sin receptor: el sujeto deja libre a su pensamiento que fluya sin interrupciones y no se dirige a nadie, sino que simplemente reflexiona, discurre para sí mismo. «La supresión del receptor en novela se debe a una convención inicial: el procurar el acceso directo del lector al pensamiento del personaje. Una vez admitida esta convención inicial, se entiende cómo el monólogo interior es expresión directa del emisor y está libre de las normas de los códigos lingüístico, temporal, espacial, lógico, etc., porque el receptor es el mismo emisor»⁶.

³ Texto publicado por Edouard Dujardin en *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931, p. 217.

⁴ «Quant à sa matière, il est une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, quant à son esprit, il est un discours antérieur à toute organisation logique, reproduisant cette pensée en son état naissant et d'aspect tout venant, quant à sa forme, il se réalise en phrases directes réduites au minimum syntaxial», E. Dujardin, *op. cit.*, p. 230.

⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁶ Carmen Boves Naves, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, p. 267.

«Un relato realista está siempre sometido a las exigencias de las leyes del espacio y el tiempo reales; un discurso interior no está obligado a traducir o respetar contigüidades espaciales o secuencias ordenadas en el tiempo»⁷.

En suma, el monólogo interior (en todas sus manifestaciones) se usa para representar el contenido psíquico y los procesos mentales de los personajes y es un truco, una convención que utiliza el escritor para hacerle creer al lector que tiene acceso directo a los pensamientos de los protagonistas. El tradicional posee un desarrollo lineal y el polifónico (fluir de la conciencia) desordenado, reiterativo, descompuesto. El primero utiliza una sintaxis, por decirlo así, normativa y el segundo distorsionada con el fin de reflejar el «desorden» del pensamiento humano y su fluir ininterrumpido.

El primer ejemplo literario de soliloquio⁸, se remonta al *Cantar de Mio Çid*⁹. El héroe castellano, instalado ya en territorio valenciano, en la cumbre de su gloria, medita sobre cómo dominar a Marruecos en estos términos:

Grado ha Dios que del mundo es señor!
 Antes fu minguado, agora rico so,
 que he aver e tierra e oro e onor,
 e son mios yernos ifantes de Carrión;
 arranco las lides commo plaze al Criador,
 moros e cristianos de mí han grant pavor.
 Allá dentro en Marruecos, o las Mezquitas son,
 que abrá de mi salto quiçab alguna noch
 ellos lo temen, ca non lo piensso yo:
 no los iré buscar, en Valençia seré yo,
 ellos me darán parias con ayuda del Criador,
 que paguen a mí o a qui yo ovier sabor

(vv. 2493-2504)

⁷ *Ibid.*, pp. 264-265.

⁸ El *Diccionario de Autoridades* define el soliloquio como «conversación que alguno tiene consigo solo, como si estuviera hablando con otro», s.v. *soliloquio*. No registra la acepción *monólogo*.

⁹ Seguimos la edición de R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.

El discurso del Cid, en primera persona gramatical, tiene todas las características del monólogo interior directo y expresa sus pensamientos más íntimos a la vez que sus aspiraciones más recónditas: Los marroquíes –se dice nuestro héroe– esperan y temen el asalto pero yo permaneceré tranquilamente en Valencia y les exigiré que me paguen tributo.

Siglos más tarde, en *La Celestina* de Fernando de Rojas¹⁰, hallamos una modalidad discursiva muy similar a la anterior; extensos monólogos interiores y apartes¹¹ cristalizan mucho mejor que los diálogos (pese a que la acción de la misma va surgiendo de la palabra de los personajes y los elementos de la tragedia están subordinados a la situación dialógica) los sutiles y complejos caracteres de los personajes, los repliegues de sus almas.

En el acto IV, según reza en el título del mismo, «Celestina andando por el camino, habla consigo misma»¹² y su largo monólogo traduce las dudas y temores que la asaltan al acercarse por primera vez a la casa de un hombre respetable como Pleberio, pese a que, momentos antes, con Sempronio ha manifestado una seguridad inquebrantable:

Agora que voy sola quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino. Porque aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas veces ayan buen fin, communmente crian desuariados effectos. Assi que la mucha especulación nunca carece de buen fruto. Que avnque yo he dissimulado con

¹⁰ Ed. crítica de M. Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid, C.S.I.C., 1970 (3.ª ed. corregida).

¹¹ El aparte es un parlamento de un personaje que, por convención dramática, no es escuchado por el resto de los personajes en escena. Son herencia del teatro latino de Plauto y Terencio. Los mejores son aquellos en los que un personaje ve mover los labios a su interlocutor o le oye decir algo, pero sin llegar a entenderlo. El personaje que murmura o dice el aparte se ve obligado a repetir sus palabras, pero miente, cambiando lo que ha dicho para no ser descubierto. En la *Celestina* tenemos ejemplos notables.

¹² F. de Rojas utiliza las expresiones: «hablar consigo mismo/a» y «hablar entre dientes».

el, podría ser que si me sintiessen en estos passos de parte de Melibea, que no pagasse con pena que menor fuesse que la vida, o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiesen, manteandome o açotandome cruelmente... ¡Ay, cuytada de mi, en que lazo me he metido! Que por me mostrar solícita y esforzada pongo mi persona al tablero. (Acto IV, 80.)

La vieja alcahueta, prototipo de la codicia y maldad, deja traslucir aquí sus emociones: la duda, la inseguridad, el ansia generada por los riesgos del oficio que practica. En suma, en estos momentos la sentimos más cerca de nosotros y, en cierta forma, más humana.

Aún más conmovedor es el que sostiene Melibea, en el inicio del acto X, mientras espera la visita de la vieja alcahueta:

¡O lastimada de mi! ¡O mal proueyda donzella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me catíuo, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mi, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga, quando no me sea agradescido, quando ya desconfiando de mi buena respuesta aya puesto sus ojos en amor de otra? [...] ¡O genero femineo, encogido y fragile! ¿Por que no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto biuiera quexoso, ni yo penada. (Acto X, 182-183.)

Heredera de la tradición literaria y moralista de fines de la Edad Media, Melibea está sometida de modo determinista a una serie de condiciones impuestas por su propia naturaleza femenina. Se siente constreñida dentro de un marco social y familiar cuyas normas debe respetar pero, en la soledad de su alcoba, se rebela, protesta contra las convenciones de esa sociedad que aherroja y embota sus afectos.

Los soliloquios de Calisto, por el contrario, son esencialmente retóricos, literarios y, en suma, poco convincentes. Lo vemos obsesionado por su pasión amorosa de tal modo que su única aspiración es satisfacerla. Destacan también su acendrado egoísmo y falta de escrúpulos.

Fernando de Rojas emplea el mismo recurso para desvelarnos los conflictos anímicos de los criados Sempronio (acto I) y Pármeno (actos I y VIII). Los del primero ponen de

relieve su ruindad y afán de lucro, los del segundo los cambios que se van operando en su personalidad y el resquebrajamiento de su lealtad hacia un amo que, por su comportamiento, cada vez le inspira menos respeto.

Estilísticamente todos estos monólogos se caracterizan por el empleo de la frase larga, la abundancia de antítesis y paralelismos, apóstrofes e interrogaciones, el uso de refranes, máximas y alusiones eruditas. No contribuyen a la acción dramática, dado que pueden suprimirse sin afectar al desarrollo argumental; en cambio, son fundamentales para caracterizar a los personajes y resaltar su complejidad.

El autor anónimo de *El Lazarillo* (1554)¹³, se sirve igualmente de este procedimiento narrativo en el tratado tercero, con el fin de mostrar que Lázaro ha comprendido perfectamente la verdad de su señor y que si permanece a su lado es porque le ha cogido afecto. Cuando el escudero le dice: «Porque el hartar es de los puercos y el comer regladamente es de los hombres de bien», el mozo replica:

¡Bien te he entendido, dije yo entre mí! ¡Maldita tanta medicina y bondad como aquestos mis amos que yo hallo hallan en el hambre! (III, 154.)

Pero la escena más entrañable y, a la vez, la que mejor revela lo que acabamos de decir es la de las tripas. Lázaro sentado «al cabo de un poyo» se entrega con fruición a engullir su botín; a poca distancia, su amo devorado por el hambre, quiere hacerle creer que ha cenado ya, pero el muchacho sabe que no es verdad y desea que el hidalgo le dé pie para invitarlo sin herir su pundonor, por ello se siente aliviado cuando se le acerca y le dice: «Digote, Lazaro, que tienes en comer la mejor gracia, que en mi vida vi a hombre, y que nadie te lo verá hazer, que no le pongas gana, aunque no la tenga». Pese a todo, contesta:

La muy buena que tú tienes, dixé yo entre mí, te hace parescer la mía hermosa. (III, 171.)

¹³ Edición de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Mediante estos monólogos –numerosos en el tratado tercero– el lector percibe las múltiples facetas de la personalidad del pícaro, su progresivo envilecimiento pero también su capacidad de vibrar aún, de condolerse con los males ajenos. Como dice Dámaso Alonso, «es la primera, y casi la última vez, que un pícaro siente piedad. Y esa piedad le obliga a fingir –también él– que no se ha enterado, que no se ha dado cuenta de que su amo sufre como él, es tan desgraciado como él. Los dos juntos, frente a frente, los dos fingiendo, el uno por honra, el otro por piedad»¹⁴. No obstante, Lázaro no quiere pasar por un incauto ante el lector, de ahí que se sirva de este recurso para comunicarle sus verdaderos sentimientos.

Otro libro sumamente representativo de este procedimiento narrativo que estamos estudiando es *El Quijote*¹⁵. Recordemos que la primera salida la efectúa el hidalgo solo y, al no tener con quien hablar, lo hace consigo mismo (I, 1 y 2). Estos soliloquios, presentan, por lo general, forma silogística y lenguaje coloquial (predominan las oraciones interrogativas, las exclamaciones y dubitaciones). Son breves al inicio, pero se vuelven extensos en los siguientes viajes y se producen invariablemente durante las separaciones de los dos protagonistas. La primera tiene lugar cuando Sancho Panza se aleja con el fin de entregar a Dulcinea la misiva que le ha entregado don Quijote y éste se queda en Sierra Morena haciendo penitencia. Reflexiona sobre su situación, y su discurso (soliloquio) nos permite acceder a su conciencia y comprobar que su locura no es permanente. No se manifiesta cuando permanece solo o en compañía de su escudero sino ante terceros:

–Si Roldán fue tan buen caballero y tan valiente como todos dicen, ¿qué maravilla, pues, al fin era encantado, y no le podía matar nadie si no era metiéndole un alfiler de a blanca por la

¹⁴ Dámaso Alonso, «La novela española y su contribución a la novela realista moderna», *Cuadernos del idioma*, Buenos Aires, I, 1965, p. 31.

¹⁵ Seguimos la edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1978, dos tomos.

punta del pie, y él traía siempre los zapatos con siete suelas de hierro? [...] Pero, dejando en él lo de la valentía a una parte vengamos a lo de perder el juicio, que es cierto que él le perdió, por las señales que halló en la Fortuna y por las nuevas que le dio el pastor de que Angélica había dormido más de dos siestas con Medoro [...] pero yo, ¿cómo puedo imitalle en las locuras, si no le imito en la ocasión dellas? Porque mi Dulcinea del Toboso osaré yo jurar que no ha visto en todos los días de su vida moro alguno [...] y que se está hoy como la madre que la parió; y haríale agravio manifiesto si, imaginando otra cosa della, me volviese loco de aquel género de locura de Roldán el furioso. Por otra parte, veo que Amadís de Gaula, sin perder el juicio y sin hacer locuras, alcanzó tanta fama de enamorado como el que más; porque lo que hizo, según su historia, no fue más de que, por verse desdeñado de su señora Oriana [...] se retiró a la Peña Pobre [...] y allí se hartó de llorar y de encomendarse a Dios, hasta que el cielo le acorrió [...] Y si esto es verdad, como lo es, ¿para qué quiero yo tomar trabajo agora de desnudarme del todo, ni dar pesadumbre a estos árboles, que no me han hecho mal alguno? Ni tengo para qué enturbiar el agua clara de estos arroyos, los cuales me han de dar de beber cuando tenga ganas [...]. (I, 26, 318-319.)

La segunda separación entre los dos protagonistas se produce cuando Sancho accede al puesto de gobernador de la Insula Barataria. Don Quijote, en casa de los duques, en un estado creciente de melancolía, se entrega a la reflexión, y sus monólogos o soliloquios (donde más rigurosa y menos dogmáticamente razona) traslucen sus dudas y temores de que la fidelidad a Dulcinea se tambalee ante los requiebros insistentes de Altisidora (II, 44). Mientras espera a doña Rodríguez, «decíase a sí mismo»:

—¿Quién sabe si el diablo, que es sutil y mañoso, querrá engañarme ahora con una dueña, lo que no ha podido con emperatrices, reinas, duquesas, marquesas ni condesas? Que yo he oído decir muchas veces y a muchos discretos que, si él puede, antes os la dará roma que aguilena. Y ¿quién sabe si esta soledad, esta ocasión y este silencio despertarán mis deseos que duermen, y harán que al cabo de mis años venga a caer donde nunca he tropezado? Y en casos semejantes, mejor es huir que esperar la batalla. Pero yo no debo estar en mi juicio; pues tales disparates digo y pienso [...]. (II, 48, 398.)

Todos giran principalmente en torno al tema del amor y predomina en ellos el humor y el uso de la primera persona gramatical.

Mucho más innovador desde todos los puntos de vista es el soliloquio que Cervantes pone en boca del escudero Sancho —éste es el término empleado por nuestro escritor—. Al entrar en el Toboso, a media noche, don Quijote pide a Sancho que se dirija al palacio de Dulcinea y que se fije en sus movimientos y actitudes y se los comunique para que él pueda interpretar «lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón acerca de lo que al fecho de mis amores toca» (II, 10).

Sancho se quedó tan confuso que, en cuanto se alejó lo suficiente, se sentó al pie de un árbol y mantuvo consigo mismo un interesantísimo diálogo, encadenado de preguntas y respuestas, en el que se desdobra en varias personas gramaticales (1.^a pl., 2.^a pl., 1.^a sing., 3.^a sing.), alternando el estilo indirecto con el directo, y que, en síntesis, dice lo siguiente: mi amo está loco de atar y yo no le voy a la zaga y soy más mentecato que él porque le sigo y le sirvo:

—Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va *vuesa merced*. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido?

—No por cierto. —Pues, ¿qué va a buscar? —Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella al sol de la hermosura y a todo el cielo junto. —Y ¿adónde pensais hallar eso que decís, Sancho? —¿Adónde? En la gran ciudad del Toboso. —Y bien, ¿y de parte de quién la vais a buscar? —De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que desfaze los tuertos, y da de comer al que ha sed, y de beber al que ha hambre. —Todo eso está muy bien. Y ¿sabéis su casa, Sancho? —Mi amo dice que han de ser unos reales palacios o unos soberbios alcáceres. —Y ¿habéisla visto algún día por ventura?

—Ni yo ni mi amo la habemos visto jamás. —¿Y pareceos que fuera acertado y bien hecho que si los del Toboso supiesen que estáis vos aquí con intención de ir a sonsacarles sus princesas y a desasosegarles sus damas, viniesen y os moliesen las costillas a puros palos, y no os dejasen hueso sano? [...]

Este soliloquio pasó consigo Sancho, y lo que sacó dél fue que volvió a decirse

—Ahora bien: todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte, [...]. Siendo, pues loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco [...], no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea [...]. (II, 10, 105-107.)

Este soliloquio entre Sancho y su propio personaje desdoblado («vuesa merced»), permite al lector acceder a los pensamientos insondables del escudero, comprender que, en este estadio de su andadura, la lucidez y la clarividencia son rasgos dominantes de su personalidad y que si continúa al lado del caballero es porque, como le había ocurrido antes a Lazarillo con el otro hidalgo, le ha cogido cariño.

El recurso o procedimiento narrativo que estamos estudiando es especialmente utilizado en el teatro clásico, pero aquí cumple una función algo distinta y estriba en una ordenación retórica. Cuando Hamlet o Segismundo enuncian sus soliloquios, están cumpliendo la finalidad dramática que Shakespeare o Calderón necesitan para que sus obras tengan el desarrollo lineal que los argumentos exigen.

Pero también es cierto que el personaje calderoniano, criatura extraordinariamente lúcida, se entrega con pasión al análisis de su propio mundo. Sus monólogos son un sistema de interrogaciones dirigidas a sí mismo y a la divinidad, interrogaciones donde la angustia de no entender el sentido de su existencia, el por qué de su estar en el mundo y la necesidad de libertad constituyen, en suma, el eje central de los mismos.

«El soliloquio se separa del monólogo interior —dice Silvia Burunat— principalmente en que, aunque se habla en soledad, se asume una audiencia formal e inmediata. Su propósito es el comunicar emociones e ideas que están relacionadas con el argumento y la acción, mientras que el propósito del monólogo interior es el de comunicar identidad psíquica»¹⁶. Esta

¹⁶ Silvia Burunat, *op. cit.*, p. 20.

aseveración resulta válida si se aplica únicamente al teatro pero pierde consistencia al analizarla a la luz de la narrativa, pues los soliloquios de Sancho Panza y don Quijote expresan identidad psíquica y no siempre están relacionados con el argumento de la obra. Hemos dicho ya que Cervantes utiliza el término soliloquio pero podría haber empleado el de monólogo. Aunque su etimología es diferente¹⁷, desde el punto de vista semántico son sinónimos. Esto no excluye la posibilidad de que en los textos teatrales revista unas características algo especiales y tenga la funcionalidad que le atribuye Silvia Burunat.

Tras estas consideraciones relativas a la literatura clásica, vamos a efectuar un salto temporal de más de dos siglos para llegar a otra obra fundamental de nuestra literatura: *La Regenta* (1884-1885)¹⁸.

Como ya señaló C. Boves Naves¹⁹, Leopoldo Alas Clarín utiliza en esta obra –también en *Su único hijo* y en algunos cuentos–, una forma de discurso que tiene todas las características del monólogo interior indirecto, pero además no la utiliza por casualidad, porque haya salido espontáneamente de una posición adoptada ante los personajes, sino que la ha usado con plena consciencia y como forma adecuada para

¹⁷ *Soliloquio* procede del latín SOLILOQUIUM; de SOLUS, solo, y LOQUI, hablar. *Monólogo* del griego μονολογος, de μονος, único, y λογος, discurso, narración.

Miguel de Unamuno, por ejemplo, utiliza indistintamente los dos términos: «Unos débiles quejidos, como de un pobre animal, interrumpieron su soliloquio», *Niebla*, en *Obras Completas*, Barcelona, Afrodisio Aguado, S.A., t. II, p. 828. En una conversación que sostienen Augusto y Víctor, este último habla del género «nivola» que está, según él, inventando y le dice que en su texto hay mucho diálogo. El otro le pregunta: «¿Y cuando un personaje se queda solo? Víctor responde: «Entonces... monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige», p. 896.

¹⁸ Ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Clásicos Castalia, 1981, dos tomos.

¹⁹ Carmen Boves Naves, *op. cit.*, pp. 265-266.

unos contenidos y unas conductas recurrentemente subrayadas en la novela.

En su obra *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico biográfico*, Madrid, 1889, advierte Clarín que Galdós sustituye las reflexiones y comentarios del novelista por las reflexiones que el personaje realiza, pero no en la forma de monólogo exterior sino como si el autor estuviera dentro del cerebro de éste, siguiendo su pensamiento tal como se presenta espontáneamente.

El concepto de «monólogo interior indirecto» queda perfectamente definido en estas palabras de Clarín y refiriéndose a un personaje de *La desheredada* utiliza la frase: «*el subterráneo hablar de la conciencia*», que tan cerca se sitúa del *stream of consciousness* que Joyce utilizará después y que tan feliz acogida ha tenido por parte de la crítica.

En el estudio que dedicó en marzo de 1890 a la novela de Galdós: *Realidad*, resalta la inverosimilitud que supone el que los monólogos de los personajes de Galdós tengan una forma clara, lógica y ordenada, cuando el contenido de conciencia que expresan es en realidad vago, oscuro y confuso, en el límite del inconsciente.

Esta reflexión lleva a Clarín al borde del descubrimiento de la necesidad de un nuevo tipo de monólogo interior, desordenado e ilógico, liberado de su capacidad de asociación, roto en sus trabazones sintáctica, etc. que sería el *stream of consciousness*, pero Clarín no da el salto. Se limita a criticar la falta de naturalidad del monólogo en estilo directo para la expresión del mundo psíquico de los personajes y a postular el estilo indirecto. Antes que explorar las nuevas posibilidades del monólogo interior se inclina por desarrollar el estilo indirecto libre (el monólogo interior indirecto).

Nos ofrece una rica paleta de monólogos con una amplia gama de variantes, aunque en su obra sólo están presentes el monólogo interior directo y, sobre todo, el indirecto. También hay monólogos que podemos tildar de auditivos y de visuales, tal como los define R. M. Albérès²⁰. Un bello ejemplo del primero lo tenemos cuando la Regenta, en la fuente de Mari

²⁰ René Albérès, *Métamorphose du roman*, Paris, Albin Michel, 1966.

Pepa, revive la confesión general con el Magistral. La voz y las palabras del confesor resuenan de nuevo en su cerebro y desencadenan la asociación de imágenes dispares. El visual está en relación con «la novela de la mirada» o «mirada semántica», «mirada que interpreta».

Sea como fuere, y esto es lo más llamativo, los monólogos existentes en *La Regenta* ocupan un espacio considerable y contienen en miniatura todo el asunto del libro. Esto justifica, a nuestro modo de ver, que nos extendamos en la presentación e interpretación de un muestrario significativo de los mismos. Los dos primeros corresponden a Ana Ozores y el resto a don Fermín de Pas, Magistral de Vetusta.

I) En el fragmento que vamos a reproducir a continuación, el narrador se coloca en el interior del personaje femenino y va pasando en 3.^a persona gramatical su discurrir divagante (monólogo interior indirecto), pero al final deja vía libre a la expresión directa, marcando con ello la vuelta a la realidad consciente.

Ana Ozores se ha negado a acompañar a su esposo al teatro. Ha preferido quedarse sola en casa. Apoya la cabeza contra el cristal frío de la ventana de su alcoba y ve cómo Frígilis, el amigo común del matrimonio, trajina por el jardín. Esta imagen provoca la asociación de otras imágenes y desencadena el discurso interior:

Aquel Frígilis, el de los eucaliptus, había tenido la culpa. Se lo había metido por los ojos. Y hacía ocho años y todavía pensaba en esta mala pasada de Frígilis como si fuera la víspera. ¿Y si se hubiera casado con Frutos Redondo? Acaso le hubiera sido infiel. ¡Pero aquel don Víctor era tan bueno, tan caballero! Parecía un padre, y aparte la fe jurada, era una villanía, una ingratitud engañarle. Con don Frutos hubiera sido tal vez otra cosa. No hubiera habido más remedio. ¡Sería tan brutal, tan grosero! Don Alvaro entonces la hubiera robado, sí, y estarían al fin del mundo a estas horas. Y si Redondo se incomodaba, tendría que batirse con Mesía. Ana contempló a don Frutos, el mísero tendido sobre la arena, ahogándose en un charco de sangre, como la que ella había visto en la plaza de toros, una sangre casi negra, muy espesa y con espuma...

«¡Qué horror!» Tuvo asco de aquella imagen y de las ideas que la habían traído.

«¡Qué miserable soy en estas horas de desaliento! ¡Qué infamias estoy pensando...! (I,X, 371.)

Ana tiene en esos momentos 27 años y lleva casada ocho con don Víctor, hombre fino y bondadoso pero viejo. Ni tiene hijos ni nada de provecho en qué ocuparse. A una mujer de su clase no le estaba permitido trabajar y tampoco entregarse a la escritura (el pecado más nefando que una mujer podía cometer en Vetusta). Los vetustenses se mofan de sus veleidades poéticas de otro tiempo llamándola Jorge Sandio (remedo irónico de George Sand).

La Regenta no es feliz en su matrimonio y desearía entregarse al don Juan vetustense que la asedia y trata de seducirla, pero siente remordimientos porque su marido es bueno. Entonces su imaginación sigue una vía que ella misma había descartado al casarse con don Víctor. ¿Cómo sería hoy su vida de haber aceptado el matrimonio con don Frutos Redondo, un destripa-terrones del lugar enriquecido en América (un indiano) que también había solicitado su mano en el pasado?

Estas ideas desembocan en la escena macabra del duelo entre don Alvaro y el indiano, escena que prefigura y vaticina el que se desarrollará al final de la obra entre el don Juan vetustense y el marido ultrajado.

II) El segundo monólogo, también en estilo indirecto libre, hay que situarlo temporalmente el 1 de noviembre, día de Difuntos. Una vez más Ana se ha quedado sola en su casa; angustiada por el tañido de las campanas y entristecida por la visión de algunos objetos abandonados en el salón (cafetera, taza, cigarro apagado a medio consumir, periódico), se asoma al balcón y contempla a los vetustenses repetir un año más las ceremonias funerarias de siempre y siente recrudecido su aborrecimiento hacia ellos.

En esa atmosfera cargada de hastío e hipocresía, la Regenta quiso distraerse, cogió *El Labaro*, periódico conservador y católico y se puso a leer un artículo del poeta local Trifón Cármenes y la lectura incrementó su tristeza. Trifón escribe sobre la muerte y los muertos en un lenguaje huero y

grandilocuente, despojando las ideas más bellas (de Shakespeare, Bequer, Argensola) de toda sustancia.

Un objeto externo (el periódico) trae a la mente el recuerdo de otras sensaciones y abre las puertas a la introspección. Ana reflexiona sobre lo que acaba de leer y repasa mentalmente las palabras de Trifón Cármenes. En cierto modo este fragmento reúne las características del monólogo visual y auditivo:

Todas aquellas necedades ensartadas en lugares comunes; aquella retórica fiambre, sin pizca de sinceridad, aumentó la tristeza de la Regenta; esto era peor que las campanas, más mecánico, más fatal; era la fatalidad de la estupidez; y también ¡qué triste era ver ideas grandes, tal vez ciertas, y frases, en su original sublimes, allí manoseadas, pisoteadas y por milagros de la necedad convertidas en materia liviana, en lodo de vulgaridad y manchadas por las inmundicias de los tontos...! ¡Aquello era también un símbolo del mundo; las cosas grandes, las ideas puras y bellas, andaban confundidas con la prosa y la falsedad y la maldad, y no había modo de separarlas!.

Y de repente recordó que ella también había escrito versos, y pensó que podían ser muy malos también. ¿Si habría sido ella una Trifona? Probablemente, ¡y qué desconsolador era tener que echar sobre sí misma el desdén que mereciera todo! ¡Y con qué entusiasmo había escrito muchas de aquellas poesías religiosas, místicas, que ahora le aparecían amaneradas, rapsodias serviles de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz! Y lo peor no era que los versos fueran malos, insignificantes, vulgares, vacíos... ¿y los sentimientos que los habían inspirado? ¿Aquella piedad lírica? ¿Había valido algo? No mucho cuando ahora, a pesar de los esfuerzos que hacía por volver a sentir una reacción de religiosidad... ¿Si en el fondo no sería ella más que una literata vergonzante, a pesar de no escribir ya verso ni prosa? ¡Sí, sí, le había quedado el espíritu falso, torcido de la poetisa, que por algo el buen sentido vulgar desprecia! (II,XIV, 11-12.)

Este monólogo está compuesto de tres fases eslabonadas:

1. Lo que decía el periódico.
2. Lo que Ana piensa del mundo leyendo el periódico.
3. Lo que piensa de sí misma. La Regenta percibe esa falta de sinceridad y la falsedad general la lleva a dudar de la since-

ridad propia. Termina sometiéndose a un vejamen degradatorio, planteándose, al mismo tiempo, la cuestión de su culpabilidad. ¿A quién incumbe la responsabilidad de la discordancia existente entre su alma solitaria y el ambiente en el que habita? Ana la inadaptada, idealista, poetisa en otro tiempo, reacia a todo tipo de convencionalismos, enemiga de todo fingimiento se ahoga en Vetusta y en aquella tarde lluviosa y sombría aborrece más que nunca a los vetustenses.

Vive en una perpetua experiencia de soledad moral, de enfrentamiento siempre patente y siempre irresuelto con el medio. Ana piensa, duda, se interroga; por ello en su discurso predominan: las proposiciones interrogativas indirectas, las exclamaciones, dubitaciones, reticencias señaladas por puntos suspensivos, elipsis, reafirmaciones, comienzos copulativos que reflejan la acumulación de imágenes que, como fogonazos, se agolpan en la mente de la protagonista.

III) El monólogo que sigue corresponde a don Fermín de Pas, Magistral de Vetusta y es uno de los más bellos del libro. Desde la cima de la torre de la catedral, con un catalejo, éste observa, pasa revista a la ciudad y relaciona objetos y personajes.

La palabra *catalejo* compuesta del verbo *catar* y del adverbio *lejos*, merece alguna consideración. *Catar* procede del verbo latino CAPTARE con el significado de «percibir por todos los sentidos». Aunque en el siglo XIX había restringido considerablemente su esfera semántica, dado que sólo se utiliza en la acepción de «mirar» o «degustar», en este texto concreto parece conservar toda su riqueza etimológica. Tenemos la impresión de que al Magistral le penetra la ciudad por todos los sentidos. En todo caso, su inspección nos ofrece la relación de poder que sostiene con la ciudad de Vetusta y con sus habitantes y, en un sentido más amplio, esta imagen se convierte en un símbolo del poder desmedido que la Iglesia y el clero tenían en España en la época de Clarín:

Don Fermín contemplaba la ciudad. Era una presa que le disputaban, pero que acabaría de devorar él solo. ¡Qué! ¿También

aquel mezquino imperio habían de arrancarle? No, era suyo. Lo había ganado en buena lid. ¿Para qué eran necios? También al Magistral se le subía la altura a la cabeza; también él veía a los vetustenses como escarabajos; sus viviendas viejas y negruzcas, aplastadas, las creían los vanidosos ciudadanos palacios y eran madrigueras, cuevas, montones de tierra, labor de topo... ¿Qué habían hecho los dueños de aquellos palacios viejos y arruinados de la Encimada que él tenía a sus pies? ¿Qué habían hecho? Heredar. ¿Y él? ¿Qué había hecho él? Conquistar. Cuando era su ambición de joven la que chisporroteaba en su alma, don Fermín encontraba estrecho el recinto de Vetusta; él que había predicado en Roma, que había olfateado y gustado el incienso de la alabanza en muy altas regiones por breve tiempo, se creía postergado en la catedral vetustense. Pero otras veces, las más, era el recuerdo de sus sueños de niño, precoz para ambicionar, el que le asaltaba, y entonces veía en aquella ciudad que se humillaba a sus plantas en derredor el colmo de sus deseos más locos. Era una especie de placer material, pensaba de Pas, el que sentía comparando sus ilusiones de la infancia con la realidad presente. (I,I, 107-108.)

Es este un claro ejemplo de monólogo visual. Los pensamientos del Magistral corren paralelos a su catalejo, a su mirada. Sus ojos son la cámara fija que da testimonio de lo que ve, pero es una cámara que une a la objetividad del testimonio la subjetividad de sus sentimientos. Toda la realidad exterior objetiva cede el paso a la realidad subjetiva del personaje, a sus pensamientos, sentimientos, sueños y divagaciones.

IV) El texto siguiente es uno de los pocos monólogos en estilo directo (1.^a pers.) que existen en *La Regenta*. Como monólogo supone una técnica primitiva y arcaica, pero, en nuestra opinión, responde a una exigencia intrínseca, por tratarse de un discurso plenamente consciente, redondo y concluyente, que expresa un pensamiento elaborado y organizado en torno a un mensaje específico: la carrera de don Fermín se ha estancado y se muestra impaciente por ascender en la jerarquía eclesiástica. Se siente encerrado en Vetusta. Su carrera no progresa y la tiranía que ejerce sobre la ciudad le resulta insatisfactoria porque desprecia a la ciudad y a sus habitantes:

La Iglesia es así –pensaba De Pas, con la cabeza apoyada en las manos y los codos sobre la mesa, olvidado ya del Papa infalible–; la Iglesia proclama la humildad y es humilde como ser abstracto, colectivo, en la jerarquía, para contener la impaciencia de la ambición que espera desde abajo. Yo me lucí en Roma, admiré a los fieles en Madrid, deslumbro a los vetustenses y seré Obispo cuando llegue a los sesenta. Entonces haré yo la comedia de la humildad y no aceptaré esa limosna. Los intrigantes suben; los amigos, los aduladores, los lacayos medran sin necesidad de sermones; pero nosotros, los que hemos de ascender por nuestro mérito apostólico, no podemos ser impacientes, tenemos que esperar en una actitud digna de sumisión y respeto. ¡Farsa, pura farsa! ¡Oh, si yo echase a volar mi dinero...! Pero mi dinero es de mi madre, y además yo no quiero comprar lo que es mío, lo que merezco por mi cabeza, no por mis arcas. ¿No quedábamos en que era yo una lumbrera? ¿No se dijo que en mí tenía firme columna el templo cristiano? Pues si soy una columna, ¿por qué no me echan encima el peso que me toca? Soy columna o palillo de dientes, señor Cardenal, ¿en qué quedamos? (I,XI, 403-404.)

V) La desmesurada ambición del Provisor proviene en buena medida de su madre. Esta le obliga a vivir en nombre de exigencias ajenas y a reprimir las protestas de la propia conciencia ante los abusos de ella, y todo para compensar el gran sacrificio del pasado.

Como compensación a Fermín le queda EL PODER, juguete con el que la madre lo entretiene mientras ella acumula bienes. Pero al estancarse su carrera y conocer a Ana, el Magistral entra en crisis con su vida y consigo mismo. Su impaciencia brota con una fuerza irresistible que le empuja a romper el yugo materno.

Malhumorado, nervioso, airado, piensa en la tiranía que ejerce su madre sobre él y este monólogo deja traslucir sus dudas, sus temores, sus ansias, sus debilidades más recónditas:

Aquel era su tirano: un tirano consentido, amado, muy amado, pero formidable²¹ a veces. ¿Y cómo romper aquellas cadenas?

²¹ De FORMIDABILIS (<FORMIDARE «temer»), «temible», «pavoroso».

A ella se lo debía todo. Sin la perseverancia de aquella mujer, sin su voluntad de acero que iba derecha a un fin rompiendo por todo ¿qué hubiera sido él? Un pastor en las montañas, o un cavador en las minas. El valía más que todos, pero su madre valía más que él. El instinto de doña Paula era superior a todos los raciocinios. Sin ella hubiera sido él arrollado algunas veces en la lucha de la vida. Sobre todo, cuando sus pies se enredaban en redes sutiles que le tendía un enemigo ¿quién le libraba de ellas? Su madre. Era su égida. Sí, ella primero que todo. Su despotismo era la salvación; aquel yugo, saludable. Además, una voz interior le decía que lo mejor de su alma era su cariño y respeto filial. En las horas en que a sí mismo se despreciaba, para encontrar algo puro dentro de sí, que impidiera que aquella repugnancia llegase a la desesperación, necesitaba recordar esto: que era un buen hijo, humilde, dócil... un niño, un niño que nunca se hacía hombre. ¡El que con los demás era un hombre que solía convertirse en león! (I, XI, 421.)

No puede romper las cadenas que le aprisionan pero tampoco puede acallar la voz de su conciencia. Siente escrúpulos, se avergüenza de sus vicios. Se interroga y busca disculpas para sus delitos, trata de justificarse, aunque en lo más hondo de sí mismo sabe que es culpable, que las deudas contraídas con su madre no puede resarcirlas con su cargo eclesiástico:

Era su madre la que atesoraba; por ella, a quien lo debía todo, había él llegado a manosear y mascar el lodo de aquella sordidez poco escrupulosa. Su pasión propia, la que espontáneamente hacía en él estragos era la ambición de dominar; pero esto ¿no era noble en el fondo? ¿y no era justo al cabo? ¿No merecía él ser el primero de la diócesis? El Obispo ¿no le reconocía de buen grado esta superioridad moral? Bastante hacía él contentándose, por ahora, con no mandar más que en Vetusta. ¡Oh! estaba seguro. Si algún día su amistad con Ana Ozores llegaba al punto de poder él confesarse ante ella también y decirle cuál era su ambición, ella, que tenía el alma grande, de fijo le absolvería de los pecados cometidos. Los de su madre, aquellos a que le había arrastrado la codicia de su madre eran los que no tenían disculpa, los feos, los vergonzosos, los inconfesables. (I, XI, 423.)

Clarín conoce perfectamente el ALCANCE y la FUNCIÓN del recurso que está utilizando. Sabe que el monólogo interior es un arma de gran eficacia cuando se utiliza como expresión de un personaje complejo psicológicamente, proclive a la introspección, pero que es inútil en personajes planos, unidimensionales; de ahí que en *La Regenta* lo emplee esencialmente para los dos protagonistas principales y en raras ocasiones para los secundarios.

Tanto la Regenta como el Magistral son seres insatisfechos. La vida de Ana, desde su primera infancia, se rige por una serie de reglas dictadas por la clase a la que pertenece y por la sociedad en la que vive. Ella, al igual que la mayoría de las mujeres de su tiempo, no ha sido educada para asumir la libertad, lo que explica que su existencia constituya una cadena interminable de errores y de renunciaciones. No ha podido satisfacer ninguna de sus aspiraciones profundas: la creación literaria, el amor, la maternidad. Y, lo que es aún peor, nunca ha podido tomar las riendas de su propio destino ni se vislumbra la esperanza de poder hacerlo en el futuro porque no ha sido educada para ello. Ella lo reconoce ante su confesor y los monólogos que sostiene consigo misma en la soledad son justamente la expresión de unos sentimientos encontrados que se manifiestan con una fuerza arrolladora.

El comportamiento de don Fermín, en lo esencial, no dista mucho del de la Regenta. Tampoco es él quien ha elegido libremente el sacerdocio. Su madre le obliga a seguir la senda trazada por ella y a sacrificar sus aspiraciones. El Magistral consigue mantener un equilibrio precario en su existencia hasta que conoce a Ana. Todos sus anhelos reprimidos desde la infancia brotan entonces con una fuerza irresistible. Se rebela furiosamente contra la sotana pero no va más lejos («temía el escándalo»). No consigue liberarse del yugo que le aprisiona. Sin embargo, sus monólogos interiores nos muestran que desea hacerlo.

Para concluir nuestra exposición y perfilar mejor el tema tratado, vamos a ilustrar con un ejemplo, tomado de la obra

más experimental de Miguel Delibes: *Parábola del Náufrago*²², el último eslabón, la última etapa del procedimiento narrativo que nos ocupa (el *stream of consciousness*).

Aquí también los monólogos del protagonista principal, Jacinto José, en cursiva, ocupan un espacio textual considerable (más o menos el 15%) y, a medida que avanza el libro, se vuelven caóticos, desordenados e incoherentes, en concomitancia con el proceso de degradación que sufre el personaje al perder toda ilusión de luchar individualmente contra una sociedad materialista, deshumanizada y alienante.

En un momento dado, la conciencia de Jacinto trata de persuadir a la inconsciencia de que es necesario claudicar aunque ello suponga renunciar a los sentimientos y al lenguaje, abdicar de su dignidad de hombre para ajustarse al sistema. Pero Jacinto es demasiado sensible e inteligente para poder poner en práctica estos postulados en los que no cree y va a sucumbir, va a ser castigado con la exclusión. Desde su exilio, desdoblado, se dice a sí mismo:

²² Barcelona, Destino, 1984.

Tras la aparición del *Ulysses* (1922) de Joyce son muchos los escritores que han empleado en sus obras una o varias modalidades de este procedimiento narrativo con gran eficacia y talento: Virginia Woolf, Franz Kafka, Aldous Huxley, Samuel Beckett, Luigi Pirandello, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, etc. En España lo introducen con especial acierto: Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*, *Parábola del Náufrago*; Camilo José Cela *San Camilo*, 1936, *Oficio de tinieblas*; Juan Goytisolo *Señas de identidad*, *Reivindicación del conde don Julian*, *Juan sin Tierra*, etc. En Hispanoamérica, cabe destacar a Eduardo Mallea *Fiesta en noviembre*, *Sala de espera*, *Silencio en la Bahía*; Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz*; Juan Rulfo *Macario*; Mario Vargas Llosa *La casa verde*, *La guerra del fin del mundo*; Alejo Carpentier *El acoso*; Carlos Droguet *Eloy*, etc.

En *Sala de espera*, posiblemente inspirada de *Las olas* de V. Woolf, ocho personajes se someten a introspección en una sala de espera de una estación del ferrocarril. El protagonista de *La muerte de Artemio Cruz* nos cuenta los prolegómenos de su propia muerte y se desdobra en tres personas gramaticales. El *yo* expresa el tiempo presente; el *tú* representa la conciencia y el *él* recuerda doce días importantes de su pasado. *Eloy* es una novela escrita en su totalidad con la técnica del monólogo interior, salvo la última frase, que es asumida por el narrador porque el protagonista acaba de morir y se ve imposibilitado de concluir la novela.

... y si gritas va ser lo mismo que si silbas, un ruido más, porque si el mundo está sordo de nada vale dar voces... El mundo ni ve ni oye ni entiende, porque los ciegos no ven y los sordos no oyen y nadie puede entender lo que no ve ni oye, Jacinto, de cajón, que estás abandonado y *tu situa, ya ves que te hablo con franca, es desespa y el uno conso en estas circunstas es el convenzo de que un abro vegeto es más llevo y acepto que un abro minero o animo. Otros están peor, Jazo, mira el maro de un cruzo hundo por un torpo enemo, sólo, en un sollo, el agua sala entrando a raudos por la porta, ¿te das cuenta?, y el nivo, (del agua) subiendo y subiendo...* (p. 189.)

Esta jerga especial, inventada por el protagonista, llamada «contracto» ha nacido en un medio hostil al individuo y está motivada por la desconfianza ante todo y ante todos. En ese mundo insolidario en el que vive Jacinto, las palabras sólo sirven para una comunicación negativa, «para embrollarte y hacerte decir lo que no has dicho», para comprometer al individuo; por eso él funda una sociedad que tiene como lema: «por la mudez a la paz» y que busca reducir las palabras al máximo, disponer de un lenguaje puramente denotativo. Mas esa lengua artificial conduce a la demencia, al caos representado por monólogos de oraciones rotas y anhelantes como la respiración angustiada del personaje. El colofón de su prolongado delirio es: «—¡Te han suicidado, Jacinto!»

M. Delibes logra, con la máxima economía de medios, introducirnos en el ambiente delirante y absurdo de la novela, en la mente torturada y tortuosa de un ser acosado por una sociedad sofocante y, lo que es más importante, tenemos la impresión de contemplarlo directamente, de sentirlo en su mundo y en su atmósfera.

Vemos, pues, que este procedimiento narrativo, por una parte, ha evolucionado considerablemente a lo largo de su propia historia y, por otra, ha revolucionado la manera de narrar. Las razones históricas y sociales que explican el éxito de este recurso como forma adecuada para la novela actual son²³: 1) la

²³ Son varios los críticos que han abordado este aspecto: C. Boves Naves, *op. cit.*, p. 260; Antononio Gallego Morell, «El monólogo interior»,

soledad del hombre en la ciudad, que le lleva a carecer, en situaciones límites, de interlocutor, 2) el desarrollo de las técnicas psicológicas que proyectan su interés sobre el mundo onírico, el juego y todos los momentos y actividades del hombre que escapan al control racional y 3) el desarrollo de las técnicas cinematográficas. Los escritores mediante el «monólogo interior» acercan el lector a su texto como el director de cine haría mediante el «monólogo en *off*» y el «primer plano».

En conclusión podemos afirmar que en todas las obras analizadas, cualquiera que sea la época en que vieron la luz y la modalidad de monólogo empleada, los autores consiguen, mediante la utilización de esta técnica, que los protagonistas ocupen el primer plano de la narración y que sean ellos mismos los que coloquen ante nuestros ojos su propio pasado y su deambular presente, mostrándonos sus galerías interiores o los paisajes de su alma.

Irene Andres-Suárez
Université de Neuchâtel