

1 El monólogo interior

Comenzaremos nuestra inmersión en esta selección de técnicas literarias repasando tres que están muy ligadas con la representación de la conciencia del personaje. Son el monólogo interior, el flujo de conciencia y el estilo indirecto libre.

Las tres técnicas buscan, como queda dicho, plasmar en el texto la conciencia del personaje, permitir que el lector se asome de manera directa a ella, sin la intervención o mediación del narrador, o siendo esta oblicua.

Los personajes son una de las piezas fundamentales de cualquier texto literario, sobre todo el protagonista, como es natural. Ellos son los actantes, los entes que llevan a cabo las acciones y hechos que narra la obra, a quienes les suceden los acontecimientos descritos.

Por lo general, el narrador será quien nos presente esos hechos, acciones y acontecimientos; también el que se adentre en la conciencia de los personajes para presentarnos sus pensamientos, reflexiones o sentimientos, describiéndolos (como todo en la obra) con sus propias palabras. Pero, naturalmente, que sea el narrador quien dé cuenta del fuero interno de los personajes implica una necesaria intermediación: el narrador. Aunque sea un narrador en tercera persona presuntamente objetivo e imparcial, no deja de ser una voz ajena; no es la voz del personaje.

Sin embargo, como autor, puede haber momentos del relato en los que te interese sumergir al lector en la conciencia de tus personajes, presentar lo que sucede en su mente sin filtros ni tamices. Para estos casos tenemos las técnicas de las que nos ocuparemos en este tema — monólogo interior, flujo de conciencia y estilo indirecto libre—. Todas permiten abrir una ventana al fuero interno del personaje, pero cada una lo hace de manera distinta, con distintos grados de ambigüedad o intervención del narrador.

Comencemos hablando del monólogo interior.

1. El monólogo interior

El monólogo interior es el discurso de un personaje para sí mismo, un soliloquio. Es su propia voz que resuena en su cabeza, son sus pensamientos, es su conciencia. Una voz que nadie más puede oír, excepto el privilegiado lector.

El monólogo interior era un recurso habitual ya en la novela decimonónica; antes de eso, el personaje siempre necesitaba un interlocutor al que expresar sus pensamientos (es posible que por eso Cervantes creara a Sancho). Pero más adelante los novelistas se dieron cuenta de que podían acceder directamente a la mente de sus personajes y exponer el pensamiento de estos en la narración sin necesidad de que lo expresaran en voz alta para un interlocutor.

En ese sentido, el monólogo interior es heredero directo de los soliloquios teatrales, en los que el actor declama a solas largas tiradas en las que expone sus ideas y su sentir. Pensemos por ejemplo en el famoso «¡Ser o no ser, esa es la cuestión!» de Hamlet en la obra homónima (circa 1600) de William Shakespeare; o en el no menos famoso soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño* (1635), de Pedro Calderón de la Barca:

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte, ¡desdicha fuerte!
¿Que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?

Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,

1. El monólogo interior

sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.

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

La característica diferenciadora del monólogo interior es que, como veremos cuando repasemos algunos ejemplos, es un discurso ordenado. Aunque en él no se da mediación aparente del narrador, no deja de ser un monólogo organizado y retórico. Las ideas se exponen de manera coherente y lógica, es un discurso tan bien estructurado como pueda serlo el del narrador en cualquier otra parte de la obra. Esa es, como veremos, una diferencia fundamental con respecto al flujo de conciencia, del que hablaremos más tarde.

Habitualmente, el monólogo interior viene señalado por alguna marca gráfica —por lo general las comillas («»)— que lo distinguen del discurso del narrador y permiten al lector comprender que esas palabras pertenecen indudablemente al personaje. Con frecuencia también hay pequeñas acotaciones del narrador que lo articulan y le recuerdan al lector que está inmerso en la mente del personaje, que eso que lee son sus pensamientos; comentarios del tipo «pensó», «se dijo», «reflexionó», etc. Repara en ambas cosas (uso de las comillas y acotaciones del narrador) en los ejemplos que siguen a continuación.

1.1. Algunos ejemplos

Repasemos algunos ejemplos que nos ayuden a comprender mejor en qué consiste un monólogo interior.

Comencemos por un pequeño monólogo interior tomado de *Orgullo y prejuicio* (1813), de Jane Austen, que refleja los pensamientos de su protagonista, Elizabeth Bennet, cuando comprende que está equivocada en sus juicios tanto sobre el señor Wickham como sobre el señor Darcy:

La vergüenza que sentía de sí misma era abrumadora, y le hacía imposible pensar en Darcy o en Wickham sin angustiarse ante lo absurdo de su conducta tan ciega, tan parcial y llena de prejuicios, tan absurda y tan necia.

«¡Qué comportamiento tan despreciable el mío! ¡Tan orgullosa como estoy de mi discernimiento! ¡Tan convencida de mi talento! Hay que ver cuántas veces he menospreciado la generosa ingenuidad de mi hermana en beneficio de mi vanidad, sin darme cuenta de lo inútil e injusto de mis celos. ¡Cuán humillada me siento! Porque ésa es la palabra: ¡humillada! He estado tan ciega como si estuviera enamorada. ¡Sí, ciega, aunque no por amor sino por vanidad! Halagada por las atenciones de uno, y ofendida por la negligencia del otro desde el momento en que comenzamos a tratarnos, hice a un lado la razón y con ambos me comporté de la manera más prepotente y estúpida. Ahora no sé ni cómo mirarme a la cara».

Este otro ejemplo de monólogo interior pertenece al final de *Anna Karenina* (1873), de Lev N. Tolstói. Pertenece a Kostia Levin, un personaje que representa el contrapunto moral y existencial a la historia adúltera de Anna y al que a menudo se considera como el alter ego del propio Tolstói. Levin atraviesa durante la novela una profunda crisis existencial y a lo largo de la obra buscará incansablemente el sentido de la vida y meditará a menudo sobre la moralidad y la fe.

Había caído ya la noche, y en el sur, donde tenía perdida la mirada, no quedaba ya ni rastro de nubes. Ahora se amontonaban en el lado opuesto, donde aún se distinguía el fulgor de los relámpagos y se oía

el retumbar lejano de los truenos. Levin prestaba oídos a las gotas de agua que caían cadenciosamente de los tilos sobre la hierba del jardín y contemplaba un conocido triángulo de estrellas, atravesado por una ramificación de la Vía Láctea. Cada vez que restallaba un relámpago, no sólo desaparecía la Vía Láctea, sino también las brillantes estrellas, pero, en cuanto el resplandor palidecía, volvían a aparecer en el mismo lugar, como arrojadas por una mano certera.

«Bueno, ¿qué es lo que me preocupa?», se preguntó, convencido de que encontraría en el fondo de su alma la solución de sus dudas, aunque aún no supiera cuál era.

«Sí, la única manifestación evidente e indudable de la divinidad es la ley del bien, que el mundo conoce gracias a la revelación y que yo siento dentro de mí. Al reconocerla, me uno, de grado o por fuerza, a otros hombres en una comunidad de creyentes que se conoce como Iglesia. ¿Y qué son los judíos, los musulmanes, los confucianos, los budistas?», se dijo, haciéndose otra vez esa pregunta que le había parecido peligrosa.

«¿Es posible que esos cientos de millones de personas desconozcan ese bien supremo sin el cual la carece de sentido? —Se quedó pensativo, pero inmediatamente se corrigió—. Pero ¿qué es lo que me pregunto? —se dijo—. Me pregunto por la relación que tienen con la dignidad los distintos credos de la humanidad. Me pregunto por la manifestación general de Dios a todo el universo, que incluye todas estas nebulosas. Pero ¿qué estoy haciendo? Ese conocimiento indudable, inaccesible para la razón, se me ha revelado a mí personalmente, a mi corazón, y yo me obstino en expresarlo por medio de palabras y reflexiones.

»¿Acaso desconozco que las estrellas no se mueven? —se preguntó, mirando un brillante planeta que había cambiado ya de posición con respecto a la rama más alta de un abedul—. Pero, al mirar el movimiento de las estrellas, no puedo imaginarme la rotación, así que tengo razón cuando digo que las estrellas se mueven.

»¿Acaso los astrónomos habrían sido capaces de comprender y calcular algo si hubieran tomado en consideración los complejos y variados movimientos de la Tierra? Todas sus sorprendentes conclusiones sobre las distancias, los pesos, los movimientos y las revoluciones de los cuerpos celestes se basan únicamente en el movimiento aparente de los astros alrededor de una Tierra inmóvil, en el movimiento que observo en

estos instantes, el mismo que han contemplado millones de personas durante siglos, que siempre será idéntico y siempre podrá verificarse. Y, de la misma manera que las conclusiones de los astrónomos serían vanas y tambaleantes si no se basaran en observaciones del cielo visible en relación con el mismo meridiano y el mismo horizonte, también serían vanas y tambaleantes mis conclusiones si no se basaran en esa comprensión del bien que siempre ha sido y siempre será igual para todos, que me ha sido revelada por el cristianismo y que siempre puede verificarse en mi alma. Así pues, la cuestión de las otras creencias y de su relación con la divinidad no podré resolverla nunca, entre otras cosas porque no tengo derecho a hacerlo».

Este otro ejemplo pertenece a *Crimen y castigo* (1866). En la novela de Fiódor M. Dostoievski, Raskólnikov, su protagonista, a menudo dialoga consigo mismo para justificar sus planes y sus actos, e incluso, más tarde, para tratar de comprender estos últimos. Sus soliloquios ahondan en la culpa y la psicología criminal.

Aunque, en aquella ocasión, incluso le sorprendió, cuando se encontró en la calle, ese temor a tropezarse con su acreedora.

«¡Mira que estar tramando una cosa así y, al mismo tiempo temerles a estas tonterías! —pensó con una extraña sonrisa. Hum... ¡Hay que ver! Un hombre lo tiene todo en sus manos y, sólo por cobardía, permite que le pase todo por delante de las narices... Esto es un axioma... ¿Qué es lo que más teme la gente, vamos a ver? Lo que más teme la gente es dar un paso nuevo, pronunciar una palabra nueva... Por cierto, que yo hablo demasiado. Y porque hablo no hago nada. Aunque también podría ocurrir que, si no hago nada, es porque hablo. Esta manía de hablar es consecuencia del último mes que me he pasado los días y las noches tumbado en un rincón pensando... en los tiempos de Maricastaña. ¿Por qué voy ahora allí, vamos a ver? ¿Acaso soy capaz de eso? ¿Acaso va eso en serio? ¡Claro que no! Son fantasías que me invento para entretenerme; un juego. Sí, ésa es la mejor definición: un juego».

En la calle hacía un calor sofocante, sin contar el bochorno, el gentío, la cal, los andamios, los ladrillos y el polvo que había por todas partes, y ese hedor específico del verano, tan conocido del petersburgués que carece de medios para alquilar una casa de campo...

En general, casi todas las grandes novelas del siglo XIX recurren a esta técnica para dejar hablar a sus personajes sin intermediarios y permitir que expongan sus ideas. Pero continúa siendo un recurso válido cuyo uso puede resultar interesante y útil con determinados objetivos, como vas a ver a continuación. Inclúyelo en tu caja de herramientas.

1.2. Usos del monólogo interior

Como queda dicho, el monólogo interior permite que el lector se sumerja en la mente del personaje. Esa es su principal utilidad: permitir conocer esa conciencia. Pero esa opción trae aparejadas varias otras.

- Acceso a la interioridad del personaje sin el concurso del narrador

El monólogo interior permite explicar lo que un personaje siente sin recurrir al narrador. En lugar de «Juan estaba triste», el lector experimenta la tristeza desde dentro a través de un monólogo que expresa sus sentimientos.

- Creación de intimidad y empatía inmediatas en el lector

Al colocar al lector dentro de la mente del personaje, el monólogo interior genera una conexión empática que ninguna narración externa puede igualar. Pensemos en el monólogo de Elizabeth Bennet en *Orgullo y prejuicio*: podemos sentir la vergüenza de la protagonista de primera mano (como si fuéramos ella), pero al tiempo no dejamos de sentir conmiseración por su atribulación (somos el lector, que vive la situación desde fuera).

- Exposición de ideas

El monólogo interior es una herramienta excelente para exponer y desarrollar ideas en novelas de tesis o de corte psicológico. Esas ideas corresponden presuntamente al personaje, pero a menudo responden a las del propio autor. Pensemos en el personaje de Kostia Levin en *Anna Karénina*, el cual es considerado tradicionalmente por la crítica como un trasunto

del propio Tolstói, que lo utilizó para exponer sus ideas personales sobre diversos temas de su interés, desde la fe y el matrimonio hasta la reforma agraria rusa.

- Caracterización del personaje

Por todo lo anterior, el monólogo interior es una herramienta ideal para contribuir a la caracterización del personaje. El monólogo ayuda a reforzar o matizar lo que del personaje nos cuenta el narrador, como conductor informado de la historia, y lo que, de una manera indirecta pero siempre efectiva, nos cuentan sus acciones y decisiones.

- Momentos de resolución

El monólogo interior puede ser una manera apropiada de construir momentos de resolución, aquellos en los que el personaje toma una decisión importante, por lo general relacionada con sus intentos de oponerse al conflicto o superar los retos que este le propone.

- Recapitulación de lo expuesto con anterioridad

El monólogo interior también es una técnica útil en momentos de recapitulación, cuando queremos resumir o volver sobre aspectos ya expuestos de manera pormenorizada en el relato. Entonces podemos hacer que sea el propio personaje quien compendie los últimos sucesos, reflexionando sobre ellos al tiempo.

- Modulación del ritmo narrativo

El monólogo interior también puede usarse para modular el ritmo narrativo, por lo general ralentizándolo. Por su talante expositivo, el monólogo contribuye a frenar el ritmo de la narración, haciendo que los pensamientos del personaje, que quizá duran unos pocos minutos, ocupen varias páginas.

Aunque también puede darse el caso contrario: que el monólogo presente un resumen mental rápido de un período largo.

2. Flujo de conciencia

Podemos considerar que el flujo de conciencia es una vuelta de tuerca sobre el monólogo interior. A menudo ambos conceptos se usan de manera indistinta, como sinónimos, pero a nuestro juicio no son exactamente lo mismo.

Como el monólogo interior, el flujo de conciencia es una técnica que permite igualmente exponer al lector de manera directa la mente del personaje, cuyos pensamientos quedan referidos sin la intervención del narrador. Sin embargo, dijimos que el monólogo interior se caracteriza por ser un discurso ordenado, en el fondo mediatizado por el narrador, en el que la información se presenta de manera estructurada y cuidadosa, de modo semejante a cómo se presentaría en el propio discurso del narrador. Los ejemplos que hemos visto en el apartado anterior son muestra de ello.

Ese orden y coherencia se pierden (con distintas gradaciones) en el flujo de conciencia. A lo largo del siglo XX (especialmente con la aparición de las vanguardias) ese discurso organizado del monólogo interior se desarticula, en un intento de asemejarse a la forma en que los pensamientos brotan en nuestra mente, de manera más fragmentaria e inconexa. Surge así el flujo de conciencia, fruto en gran parte del interés por la psicología y el triunfo del psicoanálisis. De hecho, fue el psicólogo William James (hermano del novelista Henry James) quien, en 1890, acuñó el concepto de *flujo de conciencia* para referirse a la forma en que los pensamientos se forman en nuestra mente. Usó la acertada imagen de un «flujo» o «corriente» que discurre cambiante, y donde ideas, imágenes, sentimientos, sensaciones y pensamientos se suceden de manera en gran medida arbitraria.

Virginia Woolf señalaba que los escritores anteriores al siglo XX no habían sido capaces, debido a su mayor rigidez, de plasmar «el sentido del ser humano, su profundidad y la variedad de sus percepciones, su complejidad, su confusión, su yo, en suma».

Examinemos por un momento una mente corriente en un día corriente. Esta mente recibe una mirada de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con el filo del acero» [...] ¿Acaso no es tarea

del novelista transmitir este espíritu variable, desconocido y no circunscrito, no importa que aberración o complejidad pueda manifestar, con tan poca mezcla de lo ajeno y lo externo como sea posible?

Sin embargo, a pesar de que el flujo de conciencia encontró su lugar en las postrimerías del siglo XIX y fue una herramienta predilecta de las vanguardias literarias del XX, quedándose a vivir desde entonces en el texto literario, esta técnica se comenzó a usar ya en el último cuarto del siglo XIX (antes incluso de recibir nombre de manos de William James). La novela *Han cortado los laureles* (1887), del escritor francés Édouard Dujardin, suele considerarse la primera obra en la que se usó el flujo de conciencia. Al parecer James Joyce, que la había leído, se inspiró en ella y usó esa misma técnica para componer su célebre *Ulises* (1920). Veamos un fragmento de la novela de Dujardin; estos son sus primeros párrafos:

Un atardecer a la puesta del sol, aire lejano, cielos profundos; y muchedumbres confusas; ruidos, sombras, multitudes; espacios infinitamente dispersos; un cierto atardecer...

Pues bajo el caos de las apariencias, entre el tiempo y el espacio, en la ilusión de las cosas que se engendran y se alumbran, uno entre los otros, uno como los otros, distinto a los otros, semejante a los otros, uno el mismo y uno de más, y de la infinitud de las posibles existencias, surjo yo; y he aquí que el tiempo y el lugar se definen; es hoy, es aquí; el reloj da la hora; y a mi alrededor, la vida; la hora, el lugar, una tarde de abril, París, un atardecer claro con puesta de sol, los monótonos ruidos, las casas blancas, los follajes de sombras; la tarde más suave, y la alegría de ser alguien, de ir; las calles y las multitudes, y, en el aire lejanamente disperso, el cielo; París, en torno a mí, canta, y, en la bruma de las formas entrevistas, indolentemente se encuadra la idea.

El reloj ha dado la hora; las seis, la hora esperada. He aquí la casa en la que debo entrar, en donde encontraré a alguien; la casa; el vestíbulo; entremos. Cae la tarde; el aire es bueno; hay alegría en el aire. La escalera; los primeros peldaños. ¿Y si por casualidad hoy hubiera salido antes de tiempo? a veces lo hace; necesito a toda costa poder contarle mi día de hoy. El descansillo del primer piso; la escalera ancha y clara; las ventanas. He confiado, a este buen amigo, mi historia amorosa. ¡Qué buena tarde voy a pasar! Ya no volverá a burlarse de mí. ¡Va a ser una tarde deliciosa! ¿Por qué está torcida la alfombra de la escalera en este

1. El monólogo interior

rincón? Produce una mancha gris en el rojo que asciende, en el rojo que, de escalón en escalón, asciende. El segundo piso; la puerta de la izquierda; «Notaría». Ojalá no haya salido; ¿dónde podré encontrarle? qué se le va a hacer, iré al bulevar. Rápido, entremos. La sala de la notaría. ¿Dónde está Lucien Chavainne? La gran sala y la fila circular de sillas. Aquí está, cerca de la mesa, inclinado; tiene puesto el gabán y el sombrero; ordena papeles, apresuradamente, con otro pasante. La estantería con carpetas azules, al fondo, con los cordones anudados. Me paro en el umbral. ¡Qué placer poder contarle mi historia! Lucien Chavainne levanta la cabeza; me ve; hola.

—¿Eres tú? Llegas justo a tiempo, ya sabes que nos vamos a las seis. ¿Puedes esperarme? bajaremos juntos.

—Muy bien.

Para Vladimir Nabokov, en cambio, el creador del flujo de conciencia no fue Édouard Dujardin, sino Tolstói. Así lo expone en su *Curso de literatura rusa*:

El *stream of consciousness* o monólogo interior es un método de expresión inventado por Tolstói, un ruso, mucho antes de James Joyce; la mente del personaje en su fluir natural, ora discurriendo por emociones y recuerdos personales, ora internándose bajo tierra y brotando del subsuelo a manera de manantial oculto y reflejando distintos objetos del mundo exterior. Es una especie de registro del movimiento constante de la mente del personaje, que va pasando de una imagen o idea a otra sin ningún comentario o explicación por parte del autor. En Tolstói este procedimiento presenta una forma todavía rudimentaria, prestando el autor alguna ayuda al lector, pero en James Joyce alcanzará un estadio extremo de crónica objetiva.

¿Por qué opina así Nabokov? Probablemente, no por el monólogo interior de Kostia Levin que hemos visto en el apartado anterior, sino por una parte hacia el final de *Anna Karénina* en la que Anna reflexiona sobre los sucesos de los últimos días, que han estado marcados por peleas constantes con Vronski, el hombre por el que ha abandonado a su esposo, y por cierto desprecio hacia ella que ha percibido en algunas mujeres casadas. Leamos un fragmento:

«¿Y qué es lo que necesitaría para ser feliz? Me conceden el divorcio, Alekséi Aleksándrovich me confía a Seriozha y me caso con Vronski.» Al recordar a Alekséi Aleksándrovich, se lo representó con extraordinaria viveza, como si lo tuviera delante, con sus ojos dulces, apagados y sin vida, sus venas azules en las manos blancas, con la entonación de su voz y su manía de chascar los dedos. Al recordar el sentimiento que existía entre ellos, que también merecía el nombre de amor, se estremeció de repulsión. «Entonces, obtengo el divorcio y me caso con Vronski. ¿Y qué? ¿Dejará Kitty de mirarme como me ha mirado hoy? No. ¿Dejará Seriozha de hacerse preguntas sobre mis dos maridos? Y entre Vronski y yo, ¿qué nuevo sentimiento me inventaré? Ah, ¿sería eso posible? No hablo ya de felicidad, sino de algo que no fuera un tormento. ¡No y no! —se respondió sin la menor vacilación—. ¡Es imposible! Nos hemos separado para siempre. Lo hago desdichado y él a mí. Y ni él ni yo vamos a cambiar a estas alturas. Lo hemos intentado todo; ya nada funciona. Sí, una mendiga con un niño. Se figura que inspira compasión. ¿Es que no nos han arrojado a todos a este mundo para que nos odiamos unos a otros, para que nos atormentemos a nosotros mismos y atormentemos a los demás? Mira cómo se ríen esos estudiantes. ¡Seriozha! —se acordó—. También yo pensaba que lo quería y mi propia ternura me conmovía. Pero he vivido sin él, lo he cambiado por otro amor y no lo he lamentado mientras ese amor me ha satisfecho.» Recordó con repugnancia lo que llamaba «ese amor». Y se alegró de la claridad con la que veía ahora su propia vida y la de los demás. «Así somos todos: yo, Piotr, el cochero Fiódor, ese mercader, todas las personas que viven a orillas del Volga, adonde esos anuncios invitan a ir, y en todas partes, por los siglos de los siglos», pensaba, mientras llegaba al edificio de la estación de Nini Nóvgorod, donde le salieron al encuentro algunos mozos.

—¿Saco un billete para Obirálovka? —preguntó Piotr.

Anna había olvidado por completo adónde iba y por qué, y tuvo que hacer un gran esfuerzo para comprender la pregunta.

En este fragmento todavía vemos esas ayudas al lector que comentamos cuando hablamos del monólogo interior, como el uso de comillas o el empleo de fórmulas como «se respondió», «se acordó», marcas que sirven para delimitar su monólogo del discurso del narrador y recordar que estamos dentro de la mente de la protagonista. Pero vemos ya algunos rasgos más propios del flujo de conciencia: cierto desorden en los pensamientos que, en efecto, parecen

una corriente que fluye libre, vehemente y cambiante, así como el hecho de que se cuecen en su pensamiento impresiones de lo externo, de lo que sucede fuera, que dejan por un momento su impresión en la conciencia pensante del personaje. Repasemos con mayor detenimiento estas características.

2.1. Características del flujo de conciencia

Los fragmentos de *Han cortado los laureles* y *Anna Karénina*, y las ideas de Nabokov sobre Tolstói como precursor del flujo de conciencia nos permiten reconocer y enumerar las características de esta técnica.

Al igual que el monólogo interior, nos sumerge en el interior de la mente del personaje, de su conciencia. Pero, al contrario que aquel, los pensamientos que expone no se presentan de una manera ordenada, coherente y bien articulada (muy semejante al discurso del narrador tradicional), sino que adoptan una forma más anárquica y fragmentaria. Como muestra puede servir la comparación de cualquiera de los ejemplos que hemos visto al hablar del monólogo interior con el fragmento de *Han cortado los laureles*.

Otra característica es que, como apunta Nabokov, en el flujo de conciencia se mezclan «emociones y recuerdos personales» con las ideas y pensamientos. No tenemos únicamente una serie de pensamientos sobre un tema, como en el monólogo interior (el error respecto a Wickham y Darcy —Austen—, la divinidad —Tolstói—), sino que hay recuerdos e impresiones que se mezclan con ellos, cortándolos, interrumpiéndolos o desviándolos. Así sucede en el fragmento de *Anna Karénina*, aunque en él los recuerdos de Anna todavía quedan expuestos por el narrador, como cuando recuerda a Karenin, su esposo: «Al recordar a Alekséi Aleksándrovich, se lo representó con extraordinaria viveza, como si lo tuviera delante, con sus ojos dulces, apagados y sin vida, sus venas azules en las manos blancas, con la entonación de su voz y su manía de chascar los dedos». No olvidemos que Nabokov apunta que los flujos de conciencia de Tolstói presentan «una forma todavía rudimentaria, prestando el autor alguna ayuda al lector».

Además, en el flujo de conciencia las impresiones de lo exterior, de lo que el personaje experimenta por sus sentidos (lo que ve, oye, huele...) se mezclan también al discurrir de sus pensamientos. Como dice Nabokov «reflejando distintos objetos del mundo exterior». Pensemos en la alfombra torcida en la que repara el personaje de Dujardin: «¿Por qué está torcida la alfombra de la escalera en este rincón? Produce una mancha gris en el rojo que asciende». O en la méndiga que ve Anna Karénina: «Sí, una mendiga con un niño. Se figura que inspira compasión».

En el flujo de conciencia la intermediación del narrador desaparece por completo. Ya no quedan vestigios suyos: no hay un «pensó para sí» o un «se dijo» que ayuden al lector. Tampoco se suelen usar comillas u otras marcas gráficas que señalen y separen el flujo de conciencia del discurso del narrador.

Otra característica habitual de esta técnica es el uso libre de puntuación y sintaxis. En un intento de plasmar lo desordenado y fragmentario del pensamiento humano, el lenguaje se desprende de las reglas sintácticas para mejor expresar el modo en que el pensamiento surge en nuestro cerebro. Un buen ejemplo de esa desarticulación del lenguaje lo encontramos en el archiconocido flujo de conciencia de Molly Bloom en el *Ulises* de James Joyce:

[...] sí porque él nunca había hecho tal cosa como pedir el desayuno en la cama con un par de huevos desde el Hotel City Arms cuando solía hacer que estaba malo en voz de enfermo como un rey para hacerse el interesante con esa vieja bruja de la señora Riordan que él se imaginaba que la tenía en el bote y no nos dejó ni un ochavo todo en misas para ella sola y su alma grandísima tacaña como no se ha visto otra con miedo a sacar cuatro peniques para su alcohol metílico contándome todos los achaques tenía demasiado que desembuchar sobre política y terremotos y el fin del mundo vamos a divertirnos primero un poco Dios salve al mundo si todas las mujeres fueran así venga que si trajese de baño y escotes claro que nadie quería que ella se los pusiera imagino que era devota porque ningún hombre la miraría dos veces espero no llegar a ser nunca como ella milagro que no quisiera que nos tapáramos la cara pero era una mujer bien educada y toda su cháchara con el señor Riordan por aquí y el señor Riordan por allá supongo que él se alegró de perderla de vista y el perro oliéndome las pieles y siempre entre-metiéndose para subírseme por debajo de las enaguas especialmente

entonces sin embargo eso me gusta de él amable con las viejas así y los camareros y los mendigos también no es orgulloso por nada pero no siempre si alguna vez le pasa algo serio de verdad es mejor que se vayan al hospital donde todo está limpio [...]

2.2. Usos del flujo de conciencia

Los usos del flujo de conciencia son similares a los que ya hemos visto para el monólogo interior: acceder a la interioridad del personaje sin el concurso del narrador, crear intimidad y empatía inmediatas en el lector, la exposición de ideas, la caracterización del personaje, la plasmación de momentos de resolución, la recapitulación de lo expuesto con anterioridad y un modo de modular el ritmo narrativo. Pero convendría hacer ciertas puntualizaciones a esos usos, puesto que las características propias del flujo de conciencia que acabamos de ver los matizan.

El flujo de conciencia permite también acceder a la interioridad de un personaje sin la intervención del narrador; cuanto más puro sea el flujo de conciencia, menos rastro del narrador habrá, como veremos enseguida. Y en cuanto permite el acceso a la intimidad del fuero interno del personaje, se refuerza la empatía hacia él, porque el lector puede comprender mucho mejor cómo se siente ese personaje: está dentro de su mente y tiene acceso directo, sin filtro de ningún tipo, a sus pensamientos, deseos, sentimientos, sensaciones, recuerdos...

De igual manera, el flujo de conciencia puede ser una técnica apropiada para reforzar la caracterización del personaje. Desde el momento en que nos permite adentrarnos en su fuero interno, nos permite de igual manera conocer al personaje de forma más completa. De hecho, el flujo de conciencia puede revelar contradicciones internas, deseos ocultos y autoengaños de una manera eficaz. En el flujo de conciencia el pensamiento no es coherente: se contradice, se repite, se engaña a sí mismo. Así, permite mostrar dichas fisuras sin que el narrador las señale explícitamente.

La exposición de ideas, sin embargo, puede ser algo más problemática. El orden coherente del monólogo interior permite sin problemas dicha exposición, porque con esa técnica la voz del personaje es prácticamente idéntica a la de un narrador en primera. Pero la desarticulación, la fragmentación que caracterizan al flujo de conciencia condicionan la exposición de ideas: estas ya no quedan expuestas con la claridad del monólogo interior.

Sin embargo, el flujo de conciencia es una herramienta ideal para plasmar los estados de ánimo del personaje. También sirve igualmente para exponer sus momentos de resolución, cuando toma una decisión sobre algún punto; y de recapitulación de lo expuesto con anterioridad, si el flujo repasa hechos ya narrados.

Por último, también sirve para modular el ritmo narrativo, por lo general alargándolo o introduciendo una pausa en el devenir de la acción mientras permanecemos dentro de la mente del personaje.

2.3. Gradación del flujo de conciencia

Como casi todas, la técnica del flujo de conciencia no es estándar, no hay un único modo de incorporarla al texto. En su caso es posible señalar una gradación que iría desde el monólogo interior ordenado (del que ya hemos hablado), en un lado, a un flujo de conciencia llevado a «un estadio extremo», en palabras de Nabokov, como podría serlo el de Molly Bloom que cierra el *Ulises* de Joyce.

Vladimir Nabokov explica así esa gradación, también en su *Curso de literatura rusa*:

Observemos, de paso, que la historia toda de la narrativa literaria como proceso evolutivo se podría decir que es un internamiento gradual en estratos cada vez más profundos de la vida. [...] Lo que pretendo señalar es que el artista, como el científico, en el proceso de evolución del arte y la ciencia, está siempre al acecho, entendiendo un poquito más que su predecesor, yendo más lejos con una mirada más penetrante y más aguda; y éste es el resultado artístico.

En su deseo de internarse en estratos cada vez más recónditos de la vida, los escritores fueron penetrando cada vez más profundamente en la mente de sus personajes, hasta llegar a una especie de vivisección mental.

De manera que, en función de cómo de extremo sea el flujo que escribamos, cuán fragmentario e inconexo, así serán los usos que podemos aspirar a darle.

Veamos algunos ejemplos que nos permitan apreciar esa gradación. Empecemos por un ejemplo que correspondería a ese tipo de monólogo interior como el de Anna Karénina, en el que todavía hay una exposición más o menos ordenada de ideas, pero en el que ya se cuelan algunas características del flujo de conciencia, como las impresiones de lo externo. Así, este fragmento de *Fortunata y Jacinta* (1887), de Benito Pérez Galdós.

A las doce de un hermoso día de octubre, don Manuel Moreno-Isla regresaba a su casa, de vuelta de un paseíto por Hide Park... digo, por el Retiro. Responde la equivocación del narrador al *quid pro quo* del personaje, porque Moreno, en las perturbaciones superficiales que por aquel entonces tenía su espíritu, solía confundir las impresiones positivas con los recuerdos. Aquel día, no obstante, el cansancio que experimentaba, determinando en él un trabajo mental comparativo, permitíale apreciar bien la situación efectiva y el escenario en que estaba. «Muy mal debe andar la máquina, cuando a mitad de la calle de Alcalá ya estoy rendido. Y no he hecho más que dar la vuelta al estanque. ¡Demonio de neurosis o lo que sea! Yo, que después de darle la vuelta a la Serpentine me iba del tirón a Cromwell Road... friolera; como diez veces el paseo de hoy... yo que llegaba a mi casa dispuesto a andar otro tanto, ahora me siento fatigado a la mitad de esta condenada calle de Alcalá... ¡Tal vez consista en estos endiablados pisos, en este repecho insoportable!... Esta es la capital de las setecientas colinas. ¡Ah!, ya están regando esos brutos, y tengo que pasarme a la otra acera para que no me atice una ducha este salvaje con su manga de riego. “Eso es, bestias, encharcad bien para que haya fango y paludismo...”. Pues por aquí, los barrenderos me echan encima una nube de polvo... “Animales, respetad a la gente...”. Prefiero las duchas... En fin, que este salvajismo es lo que me tiene a mí enfermo. No se puede vivir aquí... Pues digo; otro pobre. No se puede dar un paso sin que le acosen a uno estas hordas de mendigos. ¡Y algunos son tan insolentes!... “Toma, toma tú también”. Como me olvide

algún día de traer un bolsillo lleno de cobre, me divierto. ¡Aquí no hay policía, ni beneficencia, ni formas, ni civilización!... Gracias a Dios que he subido el repecho. Parece la subida al Calvario, y con esta cruz que llevo auestas, más... ¡Qué hermosos nardos vende esta mujer! Le compraré uno... “Deme usted un nardo. Una varita sola... Vaya, deme usted tres varitas. ¿Cuánto? Tome usted... Abur”. Me ha robado. Aquí todos roban... Debo de parecer un san José; pero no importa... “Yo no juego a la lotería; déjeme usted en paz”. ¿Qué me importará a mí que sea mañana último día de billetes, ni que el número sea bonito o feo...? Se me ocurre comprar un billete, y dárselo a Guillermina. De seguro que le toca. ¡Es la mujer de más suerte!... “Venga ese décimo, niña... Sí, es bonito número. ¿Y tú por qué andas tan sucia?”. ¡Qué pueblo, válgame Dios, qué raza! Lo que yo le decía anteayer a don Alfonso: “Desengáñese Vuestra Majestad, han de pasar siglos antes de que esta nación sea presentable. A no ser que venga el cruzamiento con alguna casta del norte, trayendo aquí madres sajonas”. Ya poco me falta. Francamente, es cosa de tomar un coche; pero no, aguántate, que pronto llegarás... Un entierro por la Puerta del Sol. No, lo que es aquí no me he de morir yo, para que no me lleven en esas horribles carrozas... Dan las doce. Allá están los cesantes mirando caer la bola. Buena bola os daría yo. Ahí viene Casa-Muñoz. ¿Pero qué veo? ¿Es él? Ya no se tiñe. Ha comprendido que es absurdo llevar el pelo blanco y las patillas negras. No me mira, no quiere que le salude. Realmente es muy ridícula la situación de un hombre que se tiñe, el día en que se decide a renunciar a la pintura, porque la edad lo exige o porque se convence de que nadie cree en el engaño... Allí va en un coche la duquesa de Gravelinas... No me ha visto... “Abur Feijoo...”. ¡Qué bajón ha dado ese hombre!... Vamos, ya entro por mi calle de Correos. Si habrá venido a almorzar mi primo... Lo que es hoy me tiene que hacer un reconocimiento en toda regla, porque me siento muy mal... Que me ausculte bien, porque este corazón parece un fuelle roto. ¿Será esto un fenómeno puramente moral? Puede ser. Ya veo yo el remedio... ¡Pero qué verdes están las uvas, qué verdes! Los balcones tan tristes como siempre. ¡Ah!... sale al mirador Barbarita para hablar con la rata eclesiástica... “Adiós, adiós... vengo de dar mi paseíto... Estoy muy bien, hoy no me he cansado nada...”. ¡Qué mentira tan grande he dicho! Me canso como nunca. Ahora, escalera de mi casa, sé benévola conmigo.

Subamos... ¡Ay, qué corazón, maldito fuelle! Despacito, tiempo hay de llegar arriba. Si no llego hoy, llegaré mañana. Seis escalones a la espalda. ¡Dios mío, lo que falta todavía!».

En él, Manuel Moreno-Isla regresa a su casa después de dar un paseo. Manuel está enfermo y el paseo, aunque no ha sido largo, lo ha fatigado; su monólogo está trufado de sus impresiones sobre su declive físico. También hay recuerdos, como los paseos que antaño daba por el Hyde Park londinense sin cansancio alguno. Al tiempo, Manuel expone sus ideas sobre España y el pueblo español, del que se siente desencantado (ha vivido largas temporadas en Inglaterra). Esas ideas surgen, sin embargo, como fruto de las impresiones que le produce lo que ve por las calles, las gentes con las que se cruza: el fango en las calzadas sin pavimentar causado por el exceso de riego, los barrenderos que arrojan el polvo sobre los transeúntes, una sucia vendedora de lotería...; todo ello le inspira ideas de abandono, de dejadez, de miseria física y moral. A través de este personaje exponía Galdós, de esta manera amena y dinámica, sus propias ideas sobre el atraso de la nación. Pero esas ideas, que surgen y mutan en Manuel a impulsos de lo que ve, también se interrumpen por fragmentos de diálogo; marcadas con comillas encontramos las frases que el personaje pronuncia en voz alta dirigidas a los barrenderos, la vendedora de lotería o la florista: «Deme usted un nardo. Una varita sola... Vaya, deme usted tres varitas. ¿Cuánto? Tome usted... Abur».

Este otro ejemplo pertenece a la novela *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos. Este flujo de conciencia cierra la novela: Pedro, un joven médico que se dedicaba a la investigación del cáncer al comienzo de la novela, abandona Madrid para ir al campo a ejercer como médico rural después de verse involucrado en la muerte de una joven, lo que frustra sus aspiraciones intelectuales y profesionales:

Si no encuentro taxi no llego. ¿Quién sería el Príncipe Pío? Príncipe, príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado. ¡Taxi! ¿Qué más da? El que me vea así. Bueno, a mí qué. Matías, qué Matías ni qué. Cómo voy a encontrar taxi. No hay verdaderos amigos. Adiós amigos. ¡Taxi! Por fin. A Príncipe Pío. Por ahí empecé también. Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin... ¡Qué

bonito día, qué cielo más hermoso! No hace frío todavía. ¡Esa mujer! Parece como si hubiera sido, por un momento, estoy obsesionado. Claro está que ella está igual que la otra también. Por qué será, cómo será que yo ahora no sepa distinguir entre la una y la otra muertas, puestas una encima de otra en el mismo agujero: también a esta autopsia. ¿Qué querrán saber? Tanta autopsia; para qué, si no ven nada. No saben para qué las abren: un mito, una superstición, una recolección de cadáveres, creen que tiene una virtud dentro, animistas, están buscando un secreto y en cambio no dejan que busquemos los que podíamos encontrar algo, pero qué va, para qué, ya me dijo que yo no estaba dotado y a lo mejor no, tiene razón, no estoy dotado. La impresión que me hizo. Siempre pensando en las mujeres. Por las mujeres. Si yo me hubiera dedicado sólo a las ratas. ¿Pero qué iba a hacer yo? ¿Qué tenía que hacer yo? Si la cosa está dispuesta así. No hay nada que modificar. Ya se sabe lo que hay que aprender, hay que aprender a recetar sulfas. Pleuritis, pericarditis, pancreatitis, prurito de ano. Vamos a ver qué tal se vive allí. Se puede cazar. Cazar es sano. Se toma la escopeta de dos cañones como el tío Miguel, el hombre de la bufanda y pum, pum, muerta. Hay muchas liebres porque los cultivos son pocos. Es una gran riqueza de caza, el monte salvaje. Cazar, cazar todos los días de fiesta y por la tarde en verano, cuando ya ha caído el sol, entre los rastrojos y la jara a por liebres. Las perdices en el rastrojo, gordas como mujeres, después de la siega; en el rastrojo van cayendo, perseguidas a caballo. No pueden correr de tanto grano que han comido y el tío Miguel las va cogiendo con la mano cuando pierden el aliento. ¡Qué rica la perdiz en salsa de perdiz, espesa, caliente, marrón como con aguas verdes! Y las ancas de rana; a las ranas se las coge sin cebo, sólo con un trapo rojo atado a un hilo, echan su lengua retráctil, la meten en la boca con el trapo y ya está; ancas de rana, igual a pechuga de pollo. ¡Qué buenas! Ancas redonditas, blancas; hace diez años que no veo más ranas que para estudiar la circulación mesentérica en vivo, los hematíes pálidos como lentejas viudas por la red capilar y el animal desnudo, sin piel, ni pelo, ni pluma, ya desollado antes de que se le agarre, hecho un San Martín, el animal desnudo con su aspecto de persona muerta antes de que se le mate, sólo las lentejas circulando por la red venosa del mesenterio, la vivisección. Esto es, la vivisección, las sufragistas inglesas protestando, igual exactamente, igual que si fuera eso, la vivisección. Ellas adivinan que son igual que las ranas si se las desnuda, en cambio Florita, la desnuda florita en la

1. El monólogo interior

chabola, florecita pequeña, pequeñita, florecilla le dijo la vieja, florecita la segunda que... ajjj... Me voy, lo pasaré bien. Diagnosticar pleuritis, peritonitis, soplos, cólicos, fiebres gástricas y un día el suicidio con veronal de la maestra soltera.

En este fragmento no encontramos atisbo alguno del narrador, no hay ni una frase suya que ayude al lector a comprender que esto que lee son los pensamientos del protagonista, que está dentro de su mente. Pero el lector del siglo XX, como apunta Eduardo Mendoza, «después de las vanguardias y aunque él no lo sepa, se ha convertido en un crítico. No es el lector inocente que se entrega por entero al juego de Víctor Hugo, sino un estudioso que analiza frase a frase el tejido de cada escena». Es decir, el lector ya no necesita los pequeños apoyos que el narrador le proporcionaba para comprender que acaba de ser sumergido en la mente del personaje.

Sin embargo, el discurso, aunque fragmentario y divagante, responde a las reglas de sintaxis y puntuación propias de la escritura normativa.

No sucede así en este fragmento de *Bella del Señor* (1968), de Albert Cohen:

Las seis tengo tiempo de sobra suyo suyo oh mi amor por qué no estarás aquí conmigo tomando este baño caliente delicioso estaríamos tan bien los dos igual da que no haya bastante sitio para los dos ya nos apañaríamos encontraríamos la forma una forma tan antigua como Adán sí ya sé ya lo he dicho lo de venir a meterse conmigo en la bañera me repito muchas veces Eva la primera estúpida que decía nadie comprende a mi Adán nadie se da cuenta de la maravilla que es bueno en fin lo que digo yo de ti cariño me pregunto si estornudarán las gallinas en fin si es que les ocurre a veces también están en su derecho de acatarrarse dentro de treinta años tendré basta es horroroso qué se le va a hacer no será esta noche tenemos tiempo enloquezco de ternura cuando duerme vulnerable irradiante de encanto la cara por encima de la varonil belleza arrebatadora también cuando veo su muñeca tan estrecha a veces de repente me doy asco por quererlo tanto he perdido el hilo ah sí suyo suyo me extasío con su suyo sí pero si no llega a conocerme quizá le hubiera telegrafiado un suyo a Elizabeth Vanstead a decir verdad no me molestaría nada que a ésa se le cayesen todos los dientes no la verdad toda la boca vacía no sería caritativo que se le caigan sólo dos o incluso

uno de los de delante en fin estrictamente lo necesario para que resulte un poco asquerosa me gusto demasiado me gusta mirarme me deseo en definitiva si no fuera él sería otro y si ese otro fuese explorador me entusiasmaría por el Amazonas o por las moscas del vinagre si él fuera biólogo no no es cierto sólo cuenta él él es único en cualquier caso creerlo es un dogma acaso creen los católicos en todo lo que creen por qué cuando hay un masculino y un femenino tiene que ir el adjetivo en masculino no es justo por qué no se va a poder decir que la mar y el lago son hermosas por qué Dios en masculino tampoco es justo desdichada de mí hace un rato enjabonándome esclava sólo útil para agradar injusto destino de las mujeres siempre esperando confiando preparándose qué tienen más que nosotros esos cretinos nosotras pobres siempre haciendo de monas simpáticas debiluchas pudorosillas esperantes consintientes y además se toma demasiadas confianzas conmigo ese tipo que llega a Ginebra a las siete y veintidós y se deja caer por aquí a las nueve todo porque el señor quiere gustar baño de una hora quizá afeitado minucioso es ése además su aspecto femenino amigo mío femeninas también sus miradas al espejo le gusta demasiado mirarse ésa es una debilidad querido y la comedia que le echa con sus batines demasiado suntuosos demasiado largos sí querido y así resulta que somos esclavas de ustedes no decimos nada ponemos caras extasiadas pero nos fijamos en todo sólo que somos indulgentes comprende usted buen hombre las molestias que se toma Stalin continuamente organizarlo todo desconfiar de todos mandar espiar mandar matar y todo por el placer estúpido fatigoso de mandar cuando me acompaña a casa en coche le beso siempre los puños de la camisa antes de separarnos tan bien cortados preciosa seda adoración de la fuerza que es poder de matar ves cariño me sé bien la lección me gustaría que me azotase en la espalda pero fuerte que queden señales en relieve al principio blancas luego rojas como señal de que le pertenezco me gustaría que me doliera que gritase de dolor que le suplicase que no siguiera pero continúa sí sigue pegando cariño pega también más abajo de la espalda sí abajo del todo sí muy bien ahí con fuerza primero la mejilla derecha luego la mejilla izquierda lo digo así mejilla derecha mejilla izquierda porque soy educada son las mejillas especiales de donde la espalda pierde su nombre dales fuerte por favor muy fuerte que salga sangre oh gracias gracias amado ven conmigo a la bañera soy tu tierra y tú eres mi dueño y labrador oh sí lábrame a fondo basta no es sano pensar en labranzas sobre todo en

la bañera no no creo que estornuden en el cráneo tengo un trocito que se ha quedado blando es la fontanela de los bebés todavía la tengo femenino también que no quiera nunca que vaya a esperarlo a la estación es que el señor no está lo bastante bien afeitado cuando se apea del tren al señor le gusta que lo vean esplendoroso si siempre estás guapo hasta demasiado cuando yo no estoy llegará al Ritz a las ocho menos veinte como mucho qué hago le telefono a las ocho menos veinte no el oír su voz por el teléfono es ya como anticiparse un poco me privaría de la impresión de verlo entrar a las nueve en carne y hueso de repente con voz mirada y todo lo demás si le telefono se vendrá abajo la magia de la aparición será como comer antes de hora sólo un trocito de pastel hálbame de amor dime más cosas tiernas estúpido pero me gusta me apetece bostezar pues bosteza oh oh oh [...]

El flujo de conciencia de Albert Cohen es fragmentario y caótico, aunque en él reconocemos ideas, un discurso (aunque deshilvanado y entrecortado), impresiones externas (el agradable agua caliente del baño), proyecciones e imaginaciones, decisiones... En él no hay vestigio del narrador y tampoco una sintaxis normativa, lo que dificulta la lectura y exige toda la atención del lector, que a menudo solo comprende el sentido (o hasta dónde llega una frase) según avanza en la lectura, lo que lo obliga en ocasiones a retroceder para comprender mejor. Pensemos, no obstante, que el lector que se adentra en obras como *Ulises* o *Bella del Señor*, obras donde la técnica literaria es uno de sus ejes temáticos, acepta por adelantado el reto que estos textos a menudo suponen.

3. Estilo indirecto libre

El estilo indirecto libre es la tercera técnica narrativa que estudiaremos en este primer módulo. Al igual que el monólogo interior y el flujo de conciencia, es un modo de plasmar en el texto la conciencia del personaje, pero en esta ocasión de una manera ambigua, menos evidente. Acudamos a un par de definiciones para comprender mejor en qué consiste.

En *El arte de la ficción*, David Lodge define el estilo indirecto libre de la siguiente manera:

Reproduce el pensamiento del personaje en estilo indirecto (en tercera persona y en pretérito) pero respeta el tipo de vocabulario propio del personaje, y suprime algunas de las acotaciones, tales como «pensó», «se preguntó», etc., que requeriría un estilo narrativo más tradicional. Eso produce la ilusión de un acceso íntimo a la mente de un personaje, pero sin renunciar completamente a la participación autorial en el discurso.

En *El texto narrativo*, Antonio Garrido Domínguez lo explica así:

El estilo indirecto libre coincide con el monólogo interior y el flujo de conciencia en su interés por la conciencia del personaje. Las diferencias, con todo, son relevantes: en el presente caso se da la presencia de un intermediario, el narrador, que, situado en la conciencia del personaje, traspone en su propio discurso lo que pasa en y por su interior [del personaje]. La focalización sigue correspondiendo al personaje como en el monólogo interior, pero no la voz; esta confluencia de dos instancias es la responsable del grado de ambigüedad que acompaña inevitablemente la manifestación del estilo indirecto libre. [Aunque hay autores que consideran que el contexto reduce la ambigüedad notablemente]. Como afirma G. Reyes (1984: 201), el narrador se convierte en un ventrílocuo: él mueve los labios, pero quien está hablando realmente es el personaje (él suministra los materiales básicos). Esta es la gran convención del estilo indirecto libre: la ilusión de que es otro —no el narrador— el que habla.

Este par de definiciones nos dan ya muchas pistas sobre cómo opera esta técnica.

En primer lugar, en el estilo indirecto libre el narrador sigue siendo el que domina el relato, no como sucede en el monólogo interior y en el flujo de conciencia, en los que, como hemos visto, el relato pasa a pertenecer al personaje: es su voz resonando dentro de su cabeza, de la que el lector se convierte en testigo privilegiado.

Precisamente de esa característica toma su nombre esta técnica. Recordemos que, en narratología, se llama *estilo indirecto* al discurso en el que el narrador reproduce las palabras que ha dicho un personaje, incluyéndolas en su discurso. Por ejemplo, en el conocido inicio de *La señora Dalloway*, cuando leemos: «La señora Dalloway dijo que las flores las compraría ella».

Este es un ejemplo de estilo indirecto tomado de *Nubosidad variable* (1992), de Carmen Martín Gaité (marcamos en cursiva las frases en estilo indirecto):

Ahí ya perdí los estribos. Comprendo que los perdí. Los estribos de la dialéctica, en este caso. Conozco muy bien el fenómeno. Consiste en dejar de escuchar al otro, en cargar las baterías de la propia obsesión y dispararlas como contra una pared, sin atender a más razones. Me abracé a sus rodillas, que de pronto se habían vuelto de piedra. *Le pedí que no volviera a meterse en la espiral de buscar a esa gente que lo vampiriza para luego burlarse de él, que por Dios no se dejara arrastrar hacia semejante sumidero de dependencia, que son ellos los que le han anulado la voluntad y lo empujan al hoyo. Llegué a hablar de tortuosos manejos. Un discurso típico de madre acaparadora que pone a su hijo en guardia contra las malas compañías.* Y, entrándole por ese lado, Raimundo se resabía y empieza a hacer extraños, cosa que, por otra parte, es natural. Cada cual se defiende como puede.

Al estilo indirecto se opone al estilo directo, en el que quien habla es el personaje. El *estilo directo* son los diálogos, que suelen venir marcados con una raya (—) o en ocasiones por comillas («»). Como en este ejemplo tomado también de *Nubosidad variable*:

—Oye —dijo ella—, si no esperas a nadie, yo he venido sola... Me llamo Daniela. ¿Y tú?

—Yo Sofía.

—Estoy un poco trompa. Eres muy guapa, ¿por qué no te maquillas?

—No tengo costumbre.

—Yo, desde que me dejó Fernando, me pinto como un coche. Pero luego, como siempre acabo llorando, se me corre el rímel. ¿Por qué brindamos? Inventa algo, que se te ve lista.

—¿Te parece bien por los comparsas?

—¡Por los comparsas, eso mismo! ¡A trago matased! —exclamó Daniela levantando su copa.

El estilo indirecto libre es entonces un híbrido entre ambos estilos: directo e indirecto. Es estilo indirecto en cuanto se corresponde al discurso del narrador; y es estilo directo en cuanto las palabras, los materiales, son del personaje. La imagen que Antonio Garrido toma de Graciela Reyes es certera: «el narrador se convierte en un ventrílocuo: él mueve los labios, pero quien está hablando realmente es el personaje».

Antes de continuar, veamos un primer ejemplo de estilo indirecto libre que nos ayude a comprender ese extraño caso de ventriloquía donde confluyen las voces del narrador y las del personaje. Este fragmento pertenece a *La garza* (1968), de Giorgio Bassani.

Más tarde, cuando bajó, no encontró a Bellagamba. Qué fastidio iba a ser despedirse del ex cabo de la Milizia, qué pesadez. Ahora sólo deseaba largarse, alejarse lo más pronto posible de Codigoro.

Pero apenas salió, al poco, a la plaza y vio a Bellagamba, precisamente él, parado al borde de la misma acera desde la que en tiempos solía lanzar miradas inquisitoriales a todos, paisanos y forasteros (ante su viejo Aprilia y con un pie apoyado en una de las llantas delanteras, parecía estar valorando, como un entendido, las condiciones del tren delantero), se dio cuenta de que no iba a serle posible esquivarlo y debía resignarse a perder más tiempo.

Analicemos ese par de párrafos para distinguir en ellos el estilo indirecto libre. El primer párrafo comienza con una frase que podemos adjudicar con una certeza del cien por cien al narrador. Es él, un narrador en tercera persona, quien nos dice que un personaje (Edgardo Limentani, el protagonista de la novela) no encuentra a otro llamado Bellagamba. En las dos frases siguientes del primer párrafo aparece, sin embargo, el estilo indirecto libre: «Qué fastidio iba a ser despedirse del ex cabo de la Milizia, qué pesadez. Ahora sólo deseaba largarse».

Podemos inferir con bastante certeza (aunque en el estilo indirecto libre la certeza no siempre sea absoluta) que esas palabras, aunque las «diga» el narrador, pertenecen al personaje, representan su modo de hablar; el narrador

ha movido los labios, por eso el texto sigue estando en tercera persona y en pretérito, pero las palabras «qué fastidio, qué pesadez, solo deseaba largarse» son imputables al personaje. En el segundo párrafo la narración vuelve a ser la de un narrador en tercera convencional que describe las acciones y actitudes de sus personajes con sus propias palabras, sin nuevos actos de ventriloquía.

Una vez más, el estilo indirecto libre no es una técnica nueva, aunque su uso sea muy habitual en la novela contemporánea. Ya Leopoldo Alas, Clarín, reflexionaba sobre él y tengamos presente que el célebre autor de *La Regenta* murió en 1901. De acuerdo con el *Manual de historia de la literatura española* de Lina Rodríguez Cacho, Clarín denominaba al estilo indirecto libre «lenguaje vivido» y lo definió como «el proceso de sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del cerebro de éste».

Con lo visto hasta ahora y el pequeño ejemplo de estilo indirecto libre de la novela de Giorgio Bassani que ya hemos visto estamos en condiciones de listar algunas de las características del estilo indirecto libre.

3.1. Características del estilo indirecto libre

La primera característica es, como ya hemos visto, que la conciencia del narrador se casa con la conciencia del personaje y habla por él; de manera que la voz del narrador se fusiona con la del personaje.

El estilo indirecto libre se caracteriza precisamente por esta mimetización: el narrador adopta la perspectiva, tono y vocabulario del personaje sin usar verbos de habla (dijo, habló, opinó, etc.) ni de pensamiento o acción mental (reflexionó, pensó, creía, etc.). Así pues, podemos decir que su segunda característica es esa: como en el flujo de conciencia, se eliminan esos apoyos que el narrador puede prestar al lector para indicarle que determinadas palabras (habladas o pensadas) pertenecen al personaje.

Volvamos al ejemplo de Bassani. En un estilo narrativo tradicional esas frases podrían ser algo como: «Qué fastidio iba a ser despedirse del ex cabo de la Milizia, se dijo Edgardo, qué pesadez. Ahora sólo deseaba largarse, pensó, alejarse lo más pronto posible de Codigoro». Pero en el estilo indirecto libre se prescinde de esos apoyos. El narrador no especifica que esas palabras de las que se apropia pertenecen en realidad al personaje: es el lector el que debe inferirlo.

De ahí se desprende la tercera característica, y probablemente la principal, del estilo indirecto libre: su ambigüedad.

El estilo indirecto libre es considerado la forma más ambigua de discurso narrativo porque disuelve la frontera entre la voz del narrador y la conciencia del personaje. A diferencia del estilo indirecto («Edgardo se dijo que iba ser un fastidio despedirse del ex cabo de la Milizia») o del directo («“Qué fastidio despedirse del ex cabo de la Milizia”, dijo Edgardo a su amigo Paolo»), el estilo indirecto libre integra el pensamiento del personaje directamente en la narración, creando un híbrido donde las palabras parecen pertenecer a narrador y personaje simultáneamente. De manera que es el lector quien debe inferir que esas palabras que en principio parecen del narrador son, o parecen ser, del personaje.

Solo hay un caso donde la ambigüedad del estilo indirecto libre desaparece: cuando el personaje tiene una muletilla, alguna frase hecha que se repite sin cesar a lo largo de su discurso. Cuando el lector encuentra esa frase dentro del discurso del narrador tiene un grado bastante alto de certeza al suponer que quien la dice es el personaje, que esas son sus palabras, aunque sea el narrador el que mueva los labios.

Así sucede con doña Lupe, un personaje de *Fortunata y Jacinta* (1887), de Benito Pérez Galdós. Doña Lupe repite una muletilla con cierta frecuencia en la novela, la frase «en toda la extensión de la palabra». La mujer repite su frase a menudo en sus parlamentos (estilo directo), pero en el siguiente fragmento aparece, sin embargo, en medio del discurso del narrador:

Sentía la señora de Jáuregui el goce inefable del escultor eminente a quien entregan un pedazo de cera y le dicen que modele lo mejor que sepa. Sus aptitudes educativas tenían ya materia blanda en quien

emplearse. De una salvaje en toda la extensión de la palabra, formaría una señora, haciéndola a su imagen y semejanza. Tenía que enseñarle todo, modales, lenguaje, conducta. Mientras más pobreza de educación revelaba la alumna, más gozaba la maestra con las perspectivas e ilusiones de su plan. Aquella misma mañana, cuando estaban almorzando, tuvo ya ocasión, con tanto regocijo en el alma como dignidad en el semblante, de empezar a aplicar sus enseñanzas.

—No se dije *armejas*, sino *almejas*. Hija, hay que irse acostumbrando a hablar como Dios manda.

Fortunata se ha casado con el sobrino de doña Lupe, al que ella ha criado como una madre. Y ahora la señora se siente en el deber de refinar a su sobrina política, una chica del pueblo llano con unos modales bastante dudosos. El narrador expone los proyectos educativos de la mujer, pero en medio de sus palabras se cuela la expresión favorita de doña Lupe: «De una salvaje *en toda la extensión de la palabra*, formaría una señora, haciéndola a su imagen y semejanza». Esa frase, aunque formulada por el narrador, pertenece en realidad a doña Lupe.

Sucede lo mismo con este otro ejemplo tomado de la novela *Viento del norte* (1951) de Elena Quiroga.

Álvaro se levantó. Empezó a pasearse por el cuarto. Se metió las manos en los bolsillos. Crispaba los puños; quería mantenerse sereno.

—Oye, no me habías dicho lo de la rapaza.

—Pensaba decírtelo.

Don Enrique se quitó el cigarro de la boca y se lo quedó mirando. Esperaba que Álvaro lo desmintiese. ¡Para que se fíe uno de las moscas muertas!

—Hombre, Álvaro, dentro de casa...

—No te comprendo.

—Claro que no estás casado, pero... Pensé que eran exageraciones de Juan

—¿Qué decía el Juan?

Álvaro se había acercado a la cabecera de la cama, y preguntaba ahora, exigía, y una cólera sorda amenazaba en su voz. ¡Trueno! No pensaba que hubiera llegado tan lejos.

—Decía que la rapaza iba detrás de ti, que por eso les hacía ascos.

Álvaro se dejó caer en la silla y se puso a reír, a reír, como si oyera algo inesperado y regocijante.

—Que por lo visto iba debajo de tu ventana a lavarse medio en cueros para que tú la vieses. ¡Trueno! ¡Suelta!

—¿Dijo eso? —Álvaro sujetaba fuertemente a don Enrique por los brazos.

—Suelta, hombre. Eso dijo. Y a mí se me da una friolera de tus cosas, pero tal como vi ayer a tus hombres, te puedo decir que, o cortas por lo sano, o termináis mal.

Este fragmento pertenece a una escena en la que Álvaro, protagonista de la novela, habla con su tío don Enrique, al que ha acudido a visitar porque está enfermo en cama. Don Enrique aprovecha la visita del sobrino para preguntarle qué hay de cierto en los rumores sobre la relación que, se comenta, Álvaro, un terrateniente, ha iniciado con Marcela, una de las criadas de su casa. Don Enrique es un hombre sanguíneo y algo cascarrabias, de carácter fuerte, que usa a menudo la expresión «¡Trueno!» como modo de expresar su sorpresa o su contrariedad. De hecho, en el parlamento con su sobrino que transcribimos la usa en una ocasión: «Que por lo visto iba debajo de tu ventana a lavarse medio en cueros para que tú la vieses. ¡Trueno! ¡Suelta!».

Por eso podemos suponer, sin lugar a grandes dudas, que en esta otra ocasión: «Álvaro se había acercado a la cabecera de la cama, y preguntaba ahora, exigía, y una cólera sorda amenazaba en su voz. ¡Trueno! No pensaba que hubiera llegado tan lejos», las palabras «¡Trueno! No pensaba que hubiera llegado tan lejos» son de don Enrique, que se asombra de que su sobrino, al que tiene por una mosquita muerta, «haya llegado tan lejos» con la criada. Forman parte del discurso del narrador, pero pertenecen a don Enrique, y así lo percibe el lector.

En este par de textos la ambigüedad que caracteriza al estilo indirecto libre se disipa. Pero por lo general es un rasgo fundamental de esta técnica. Lo vemos con algunos ejemplos.

3.2. Algunos ejemplos de estilo indirecto libre

Como queda dicho, aunque el estilo indirecto libre es una técnica muy usada en la novela moderna y posmoderna, ya la encontramos en las obras del siglo XIX. Como en este párrafo tomado de *Su excelencia Eugène Rougon* (1876), de Émile Zola:

Se separó de Rougon, se puso detrás del pintor y se inclinó sobre su hombro, acariciadora. ¡Oh, qué bello era lo que había hecho! Le estaba saliendo muy bien. Pero, realmente, estaba un poco fatigada y solicitaba un cuarto de hora de descanso. Por otro lado, él podía ir pintando el traje; no tenía necesidad de posar para el traje. Luigi echaba miradas encendidas a Rougon y guía murmurando palabras malhumoradas. Entonces ella le habló deprisa, italiano, las cejas fruncidas, sin dejar de sonreír. Y él se calló, paseó de su pincel, con desgana.

En este fragmento, la hermosa Clorinda Balbi, que posa para un retrato, recibe la visita inesperada de Eugène Rougon. Clorinda desea interrumpir el posado para atender a Rougon y para ello adula a su pintor. Aunque están en pretérito y en tercera persona, podemos atribuirle las palabras «¡Oh, qué bello era lo que había hecho! Le estaba saliendo muy bien» (reparemos en la interjección «oh», más propia de un personaje que de un narrador). Con esas palabras, Clorinda trata de atraerse la buena voluntad del pintor y, pretextando cansancio, conseguir un receso que le permita hablar con Rougon.

Veamos otro ejemplo, tomado de nuevo de *Fortunata y Jacinta*:

Cuando salieron las dos damas, Santa Cruz pensó un ratito en su mujer, formulando un panegírico mental. ¡Qué ángel! Todavía no había acabado él de cometer una falta, y ya estaba ella perdonándose.

Juanito Santacruz es un joven casado, pero adúltero; su mujer, generosa, le perdona una y otra vez sus infidelidades y otras muchas faltas. El narrador nos cuenta aquí que, tras salir su mujer y su madre de la habitación, Juanito se queda pensando en la primera. Y al hacerlo, se cuela en su discurso una exclamación que podemos achacar al personaje «¡Qué ángel!».

Este otro ejemplo está tomado de *Expiación* (1929), de Elisabeth von Armin:

—Me sorprende que te atrevas a presentarte aquí... [...]

«Es Bertie», pensó la anciana cuando oyó el comentario de Edith. Pobre Bertie, que su esposa le hablara así.

—Entra, Bertie, cariño, y cierra la puerta —exclamó sin que nadie la escuchara—. No sirve de nada crear corrientes de aire.

—Pero te reconoceré una cosa —siguió Edith—, no contabas con encontrarte conmigo. Ni siquiera tú tienes tan poca vergüenza.

Cielos, cielos, hablarle así a su marido. Estaba molesta por el hecho de que estuviera allí, cuando se había propuesto no volver a verlo más que en el tribunal.

Este fragmento pertenece a una escena de gran tensión, en el clímax de la novela. El pobre Bertie es considerado —injustamente— adúltero, por lo que su mujer, Edith, le recibe con muy poca simpatía; su madre, sin embargo, se muestra más contemporizadora.

En un párrafo tenemos una mezcla de estilo directo, estilo indirecto y estilo directo libre: «"Es Bertie", pensó la anciana cuando oyó el comentario de Edith. Pobre Bertie, que su esposa le hablara así». «Es Bertie» son las propias palabras de la anciana, como nos lo indican las comillas. A continuación viene la frase en estilo indirecto: «pensó la anciana cuando oyó el comentario de Edith»; el narrador nos está ayudando a comprender que las palabras anteriores pertenecen a la anciana madre. Y a continuación, una frase en estilo indirecto libre: «Pobre Bertie, que su esposa le hablara así». Podemos suponer que esa frase también pertenece a la anciana, que se lamenta del tono en que Edith se dirige a Bertie. Más adelante nos topamos de nuevo con el estilo indirecto libre: «Cielos, cielos, hablarle así a su marido»; de nuevo parece que la anciana se lamenta del tono que Edith emplea con su esposo.

Este último ejemplo pertenece a la novela, *Ámsterdam*, de Ian McEwan (1998):

Pero no lograba mantener su mente en la tarea, sus pensamientos vagaban sin rumbo fijo. Todo iba bien, todo iba bien. Si no fuera por la pequeña contrariedad de aquel olvido habría podido...

Aquí el grado de ambigüedad es notable, pero podemos suponer que las palabras «Todo iba bien, todo iba bien» pertenecen al personaje.

3.3. Usos del estilo indirecto libre

Sumergir al lector en la conciencia del personaje

Como hemos visto, el estilo indirecto libre permite, como el monólogo interior y el flujo de conciencia, sumergir al lector en la conciencia del personaje. El narrador adopta la perspectiva, el tono emocional y el lenguaje del personaje mientras mantiene la tercera persona gramatical y el tiempo verbal pasado. Esto genera una inmersión en la mente del personaje, haciendo que el lector dude sobre quién está evaluando la escena.

Si bien, en este caso, más que una inmersión completa, como permiten las otras dos herramientas, lo que hace es darnos atisbos, fogonazos, que se intercalan y brillan dentro del discurso del narrador.

Realismo psicológico y empatía del lector

De este modo se logra lo que podríamos considerar como una experiencia envolvente para el lector en los pensamientos y emociones de los personajes. Estos no aparecen únicamente recogidos en los diálogos, sino que empapan todo el texto. La personalidad y los pensamientos de los personajes son omnipresentes, están siempre a la vista del lector. Mediante el estilo indirecto libre se refuerza el acceso del lector al espacio psicológico del personaje, lo que aumenta tanto el realismo del personaje como la empatía que hacia él siente el lector.

Caracterización de los personajes

Por eso, el estilo indirecto libre es una herramienta útil para caracterizar a los personajes. Las palabras de estos que se cuelan en el discurso del narrador reforzarán la imagen que el escritor quiere construir de aquellos, imagen que quedará sostenida por sus acciones, sus diálogos y sus pensamientos, que puedan quedar expuestos a través de otros recursos.

Pero, al tiempo, el uso del estilo indirecto libre puede crear un contraste interesante, revelando que lo que piensa o siente el personaje es lo contrario de lo que nos ha dicho el narrador o incluso lo contrario de lo que el propio personaje ha expresado mediante sus diálogos.

Tensión narrativa

Cuando se produce un contraste evidente entre la perspectiva del narrador y la del personaje se genera una interesante tensión narrativa. La ambigüedad propia de esta técnica puede generar incertidumbre en el lector, que debe permanecer atento para tratar de desentrañar qué perspectiva es la correcta (o si hay una perspectiva correcta).

Juego de perspectivas

El estilo indirecto libre contribuye además a jugar con la perspectiva al moverse con fluidez entre la del narrador y la del personaje. Allí donde se incluya el estilo indirecto libre confluyen la realidad presuntamente objetiva del narrador y la percepción subjetiva del personaje.

Enriquece la narración

Por último, es además una técnica que enriquece la narración, añade matices, vivacidad y, en general, construye una narrativa más sofisticada, construyendo textos más vibrantes y atractivos.