

Corrientes de la conciencia; soliloquio y monólogo interior en la novela moderna: *Ulises y Mientras agonizo*

Camilo Perdomo Taddeo

Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar de modo comparativo la técnica narrativa denominada “corriente de la conciencia” en dos novelas: *Ulises* de James Joyce y *Mientras agonizo* de William Faulkner. La novela moderna, dándole otra vuelta de tuerca al Naturalismo y al Realismo decimonónico, se hundió profundamente en las entrañas del hombre y de su psiquis, alcanzando la cúspide del arte literario moderno cimentándose en la sima de la esencia humana: la mente. El texto busca explorar en las obras seleccionadas las técnicas narrativas del monólogo interior y del soliloquio, con sus variantes y características distintivas. Puesto que estas formas narrativas características de la novela moderna elevan la complejidad y dificultan la forma de contar, es prudente reconocer las variantes dentro de este “fluir de conciencia” para apreciar los valores literarios y creativos de estos autores. De igual modo, es necesario establecer los límites de estas técnicas para no ser confundidas por ejemplo con las novela psicológica.

PALABRAS CLAVE: Novela moderna - Corriente de la conciencia - Monólogo interior - Soliloquio - Técnicas narrativas.

Currents of consciousness; soliloquy and interior monologue in the modern novel: *Ulysses and As I lay Dying*

Abstract

The objective of this work is to present in a comparative way the narrative technique called “stream of consciousness” in two novels: *Ulysses* by James Joyce and *As I lay Dying* by William Faulkner. The modern novel, giving another twist to Naturalism and nineteenth-century Realism, sank deep into the bowels of man and his psyche, reaching the apex of modern literary art cemented in the abyss of human essence: the mind. The text seeks to explore in the selected works the narrative techniques of the interior monologue and the soliloquy, with their variants and distinctive characteristics. Since these narrative forms characteristic of the modern novel elevate complexity and hinder the way of telling, it is prudent to recognize the variants within this “flow of consciousness” in order to appreciate the literary and creative values of these authors. In the same way, it is necessary to establish the limits of these techniques so as not to be confused, for example, with psychological novels.

KEYWORDS: Modern novel - Current of consciousness - Interior monologue - Soliloquy - Narrative techniques.

Camilo Perdomo Taddeo

perdomocamilo666@gmail.com

Oriundo de La Paloma (Rocha), músico y estudiante del Instituto de Profesores “Artigas”. Actualmente cursando 4^{to} año de profesorado de Literatura.

El concepto “Corriente de la conciencia” es propio del campo de la psicología y fue acuñado por William James para formular una teoría que planteaba que los pensamientos, los recuerdos y los sentimientos se encuentran fuera de la conciencia primaria, y que no se presentan encadenados, sino más bien como una corriente que fluye (R. Humphrey. 1969). “La Conciencia” hace referencia a todo el desarrollo de los procesos mentales, desde los niveles más bajos de la conciencia, pasando por los estratos mentales intermedios hasta el más elevado de ellos: el conocimiento racional comunicable. Este último proceso es el que diferencia a la novela psicológica de la novela de corriente de la conciencia, precisamente por su lenguaje comunicable, es decir, su verbalización racional (R. Humphrey. 1969). Por lo tanto, el proceso mental anterior al de la palabra emitida corresponde a las narraciones propias de la corriente de la conciencia. El pensamiento interno de la conciencia no sigue una lógica comunicacional, ya que no busca expresarse con alguien más, sino que es ella consigo misma. Y es aquí donde la novela caracterizada por el flujo de la conciencia se destaca de la novela tradicional; esta, muestra a los personajes al desnudo, tal como son. Así como en la conciencia no hay un orden lógico, tampoco hay una censura de sí misma. Esta literatura explora los niveles de la conciencia anteriores a la verbalización de la palabra buscando exponer las características internas de sus personajes y se justifica entre otras cosas porque la experiencia humana y su relación con el mundo es reconocida gracias a la conciencia.

Cuando utilizamos el término “conciencia” lo hacemos de forma genérica y sin rigor técnico, aún así no podemos confundirlo con otros conceptos como “inteligencia” o “memoria” que si bien forman parte de ella tienen un significado restringido. Por lo tanto usamos dicho término para hacer referencia a todos los procesos mentales (pensamientos, recuerdos, asociaciones libres, etc.) y fundamentalmente a los que no buscan ser emitidos mediante la locución. En cuanto a los vocablos “corriente” o “flujo” poseen cierto carácter figurativo y no son, en efecto lo suficientemente específicos. Nos limitaremos a señalar que con ellos se busca destacar una característica del funcionamiento de la mente humana, la cual puede desarrollarse como un “flujo” o una “corriente” de procesos mentales en la medida en que como no buscan ser comunicados no tienen un orden lógico ni temporal; una mente puede evocar el recuerdo de un hecho sucedido hace diez minutos y luego otro sucedido hace diez años. En este sentido entendemos que el mejor ejemplo es el último capítulo del *Ulises* donde Molly Bloom hace una asociación libre de recuerdos y de juicios sobre la realidad sin aparente relación entre sí.

Dada la complejidad narrativa y el esfuerzo que requieren por parte del lector, se suele cuestionar hasta

qué punto la corriente de la conciencia como técnica logra su cometido en cuanto pretende exponer a los personajes a través de su vida psíquica. Para responder a la pregunta de si es o no deseable este modo de narrar, R. Humphrey comenta la visión de una de las mayores exponentes de este tipo de novelas:

Virginia Woolf quiso formular las posibilidades y los procesos de percepción íntima de la verdad, una verdad que ella misma reconoció ser inexpressable; por lo tanto, únicamente a un nivel no expresado de la mente podía hallar en funcionamiento ese proceso. [...] esta búsqueda constituye una actividad síquica y una preocupación para casi todos los seres humanos. El único problema radica en que la mayor parte de los hombres no saben de esta actividad siquiera, tan profundamente hundida se halla en sus conciencias. Esta es una de las razones por las que Virginia Woolf elige personajes extraordinariamente sensitivos, cuyas síques pueden dedicarse, al menos ocasionalmente, a semejante búsqueda. Y esta es la razón, especialmente, por la cual ha elegido el medio de la corriente de la conciencia para su más acabada presentación del tema. (R. Humphrey. 1969: 22, 23)

El objetivo de la autora según lo señalado por Humphrey manifiesta la necesidad de encontrar una verdad íntima que se esconde dentro de cada individuo. Esa verdad solo es alcanzable mediante el escudriñamiento de su psiquis. Dicha técnica responde en el caso de dos de sus novelas, *Mrs. Dalloway* y *To the Lighthouse* a la búsqueda por parte de sus personajes de una revelación y de una identificación cósmica.

Su método consiste en presentar las impresiones psíquicas para llegar paso a paso al momento de la iluminación; selecciona estas impresiones escalonadamente, con el objetivo de alcanzar la cumbre. No le interesan las trivialidades indiferenciadas que inciden en el subconsciente; es el acontecimiento engañoso lo que tiene sentido y lo que lleva en sí el germen de la percepción última. (R. Humphrey. 1969: 23)

La elección de la corriente de la conciencia como técnica narrativa parece ser la adecuada para los propósitos de la autora en la búsqueda de esa verdad interior que no serían alcanzada expresivamente desde otro método. En términos generales, Virginia Woolf justifica este medio de expresión en su ensayo “Modern Fiction” publicado en 1925:

[...] nothing –no “method”, no experiment, even of the wildest– is forbidden, but only falsity and pretence. “The proper stuff of fiction” does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. And if we

can imagine the art of fiction come alive and standing in our midst, she would undoubtedly bid us break her and bully her, as well as honour and love her, for so her youth is renewed and her sovereignty assured.

[...] (nada - Ningún “método”, ningún experimento, incluso el más salvaje, está prohibido, pero solo la falsedad y la pretensión. “Lo propio de la ficción” no existe; Todo es lo propio de la ficción, cada sentimiento, cada pensamiento; cada cualidad del cerebro y espíritu es dibujada; ninguna percepción viene mal. Y si podemos imaginar que el arte de la ficción cobra vida y está de pie entre nosotros, indudablemente nos pedirá que la rompamos y la acosemos, además de honrarla y amarla, porque así se renueva su juventud y se asegura su soberanía.)

Como podemos apreciar la justificación de la corriente de la conciencia no solo es vista como un método específico para alcanzar una expresión íntima de las cualidades de los personajes, sino como una renovación del arte narrativo respecto de la tradición precedente.

En el caso del *Ulises* de James Joyce la búsqueda es otra. No hay una revelación ni una identificación con algo superior. La exposición de la vida del hombre moderno en su gloria y en su miseria emergen como una sátira de profunda verosimilitud donde lo ideal y lo vulgar coexisten. Compartimos las opiniones de Humphrey cuando dice:

...para Joyce la existencia es una comedia, y el hombre ha de ser satirizado suave, no amargamente, por el incongruente y penoso papel central que en ella representa. El distanciamiento objetivo del autor trabajando, como lo hace especialmente en el *Ulises*, al nivel de los ensueños e ilusiones mentales del hombre, muestra la pequeñez humana, la enorme disparidad existente entre sus ideales y la realidad, así como el prosaísmo de la mayor parte de las cosas que él considera extraordinarias. Los métodos de Joyce señalan que el modelo de la “Odisea” es un medio para poner al mismo nivel lo heroico y lo vulgar, y que el indiferenciado monólogo interior sirve para equiparar lo trivial con lo profundo. La vida es descrita por Joyce con tanto detalle que no hay posibilidad de que destaque valor alguno. La presenta con sus defectos y contradicciones, y el resultado no es otro que el de la sátira. Únicamente dentro de la corriente de la conciencia puede conseguirse la objetividad necesaria para que parezca convenientemente realista, ya que el *pathos* reside en que el hombre se cree extraordinario y heroico, no en que Joyce piense que es digno de lástima. (R. Humphrey. 1969: 25)

Faulkner, por otro lado combina la concepción de la vida que tienen los otros dos autores mencionados. En sus novelas que comprenden esta técnica narrativa (*El ruido y la furia* y *Mientras agonizo*) sus personajes parecen ir detrás de una revelación pero su búsqueda es muchas veces absurda y por lo tanto ironizada. La tragedia más que la comedia caracteriza a la obra del autor estadounidense, y la lucha entre la mente y la realidad decadente en la que se mueven los individuos son sus temas fundamentales. (R. Humphrey, 1969). El escenario donde se desata la tragedia es la interioridad de los personajes, y la virtud de esta técnica es comprender la violencia del drama que se despliega en la mente humana.

Ulises, capítulo 3

La novela transcurre de 8 a.m. del 16 de junio a 3 a.m. del 17 de junio de 1904. El capítulo tercero se desarrolla de 10 a 11 de la mañana y el protagonista es Stephen Dedalus. Él ha salido del colegio jesuita donde trabaja como profesor y se dirige caminando por la playa de Sandycove hacia la torre Martello donde vive. A medida que avanza, sus pensamientos y los sucesos con los que se topa le hacen ir modificando su rumbo. El capítulo comienza con una reflexión sobre el mundo y la realidad, “Ineludible modalidad de lo visible: por lo menos eso, sino más, pensando a través de mis ojos” (J. Joyce. 1984: 40). Esta reflexión tiene su contrapartida en la teoría de Berkeley (idealismo subjetivo) en la cual se establece la percepción como única forma de conocimiento. Stephen piensa en el mundo material y en cómo llega él a conocerlo. “Las firmas de todas las cosas estoy aquí para leer” (J. Joyce. 1984: 40), las firmas como marcas que las cosas tienen para distinguirlas de otras; en la concepción renacentista el mundo es un texto escrito por Dios que los sujetos deben descifrar (Gamerro. 2008). Stephen sabe que debe “leer” la realidad y para ello piensa en variadas posturas teóricas, donde percibimos la enorme intertextualidad que se manifiesta en su pensamiento, desde Platón, Aristóteles y Berkeley, hasta en cuestiones literarias desde Dante, Dryden, Blake, Swift, entre otros. Él debe descifrar las cosas del mundo “huevas y fucos marinos, la marea que se acerca, esa bota herrumbrosa. Verdemoco, platazul, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano” (J. Joyce. 1984: 40). En esta yuxtaposición de elementos vemos el pensamiento de Stephen asociado a lo que está viendo, puesto que se encuentra mirando el mar, pero en esos elementos hay uno especial en el cual nos detendremos: “verdemoco”. Este término tiene su nexo en el capítulo 1 donde Stephen hace una asociación de ideas a raíz de los comentarios de su compañero Buck Mulligan; este le pide mientras se afeita que le preste su

pañuelo para limpiar su navaja, y mirando el pañuelo dice “Un nuevo color artístico para nuestros poetas irlandeses: verdemoco” (J. Joyce. 1984: 9). A continuación mira el mar y dice “¿No es verdad que el mar es como lo llama Algy: una dulce madre gris? El mar verdemoco. [...] La mar es nuestra gran madre dulce. Ven a mirar” (J. Joyce. 1984: 9). Stephen mira el mar y Buck le dice que su tía cree que él mato a su madre porque se negó a rezar por ella cuando agonizaba; Buck continúa afeitándose. Stephen mira el mar (que ha sido definido por Buck como gran madre dulce) y recuerda con dolor a su madre, el anillo de la bahía contiene una masa verde de líquido (agua); en su recuerdo ve que junto al lecho de muerte de su madre “un cuenco de porcelana blanca contenía la viscosa bilis verde que se había arrancado del podrido hígado en ataques de ruidosos vómitos gimientes” (J. Joyce. 1984: 9). Stephen asocia el mar con su madre muerta, la bahía de líquido opaco y verde, y el cuenco con bilis (Nabokov. 1983: 202); todo a raíz del pañuelo de mocos y del remordimiento que Buck hace crecer en él. Todos los elementos se funden en una sola imagen que es recordada horas después en la playa de Sandycove cuando reflexiona sobre la realidad y los elementos que debe leer para descifrarla.

En este ejemplo vemos cómo Joyce trabaja en el plano del monólogo interior del capítulo 3 a raíz de la experiencia vivida horas antes. Aquí el monólogo interior abarca todo el capítulo, no obstante, siguiendo la clasificación de Humphrey, el cual divide esta técnica en monólogo interior directo e indirecto, podemos comprobar que el directo se impone, ya que el narrador se intercala en el fluir de la conciencia pero de modo breve por lo que la voz narrativa externa es casi nula; por momentos es difícil incluso determinar si se trata de un narrador o de la propia conciencia del personaje. En otros casos el narrador se distingue claramente: “Stephen cerró los ojos para oír sus botas aplastando crujientes fucos y conchas” (J. Joyce. 1984: 40). Más adelante, al comenzar un párrafo breve dice: “Las brisas caracoleaban a su alrededor, brisas mordientes y ansiosas. Ahí vienen, las olas. Los caballos marinos de blancas crines, tascando el freno, embridados en claros vientos, los corceles de Mananaan” (J. Joyce. 1984: 41). Desde el comienzo hasta el primer punto podríamos decir que el narrador está hablando sobre Stephen y las brisas que le rodean, pero si tenemos en cuenta lo que Stephen está viendo (dos mujeres bajando hacia la playa) lo asignado al narrador vale también para él dada la continuación de un pensamiento anterior, en tal caso las brisas rodean a una de las mujeres. No obstante, si atendemos a la conjugación del verbo “caracoleaban” en pretérito imperfecto notaremos la presencia del narrador apartado de los hechos que se desarrollan, en oposición al “Ahí vienen” propia de la conciencia de

Stephen; nos inclinamos por esta última posibilidad y aún así corroboramos con el inglés original y comprobamos la presencia del narrador: “Airs romped round him”, el pronombre “him” (él) muestra la presencia masculina por lo que podemos establecer la presencia de la voz narrativa.

R. Humphrey diferencia el monólogo interior indirecto del directo en la medida en que “el narrador se interpone entre la síque del personaje y el lector como guía bien informado” (R. Humphrey. 1969: 41). Si bien el capítulo 3 tiene intervenciones del narrador, estas son generalmente breves, por lo que no podemos decir que siempre guía al lector, mas, a menudo se inserta la voz del narrador entre los pensamientos de Stephen y dificulta la lectura; en todo caso diremos que el monólogo es mayormente directo y por momentos se traslada al indirecto cuando las intervenciones del narrador son más extensas y aclaran la situación.

El monólogo interior de Stephen, tiene otra particularidad que se presenta luego de una reflexión donde se imagina cómo sería la situación si pasara por la casa de su tía Sara. Al ver lo angustioso que le resultaría, Stephen introduce en el monólogo interior un diálogo con sí mismo “Sal fuera de ellos, Stephen. La belleza no está ahí” (J. Joyce. 1984: 43). Este diálogo interno se extiende e incorpora varios elementos de su personalidad y de su vida que son objeto de burla para sí mismo “Rezabas al diablo en Serpentine Avenue para que la viuda regordeta de delante de ti se levantara un poco más las faldas...” (J. Joyce. 1984: 43). Este monólogo interior se incrementa cuando dos partes de sí entran en diálogo “¡Más, dime, más aún! En la imperial del tranvía de Howth, solo, gritando a la lluvia: ¡mujeres desnudas! ¿Y de eso qué, he? ¿Y de eso qué? ¿Para qué otra cosa se han inventado?” (J. Joyce. 1984: 43). Cabe notar –por más evidente que parezca–, que las conciencias en diálogo son una sola pero con distinta voz, una acusa y la otra defiende. Esta singularidad en el fluir de la conciencia da herramientas al escritor para develar no solo el interior del personaje sino otro mecanismo de funcionamiento de su mente, y así erigirlo como un ser esencialmente complejo; también sirve en el plano textual como variante discursiva dentro de la técnica del monólogo interior.

Ulises, capítulo 4

El capítulo 4 transcurre de 8 a.m. a 9 a.m. El señor Leopold Bloom se dedica a prepararle el desayuno a su esposa Molly. La descripción del personaje se hace a través de sus preferencias gastronómicas “El señor Leopold Bloom comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves...” (J. Joyce. 1984: 57). Es común encontrar en el *Ulises* descripciones que si bien

son objetivas no proporcionan una imagen completa de los personajes, por el contrario estas se van construyendo poco a poco mediante información que proporciona el narrador y sobre todo por la interioridad que ellos expresan de sí mismos y de los demás. En efecto, el escritor selecciona qué datos debe suministrar a la narración para erigir la verosimilitud de su mundo poético optando por un fragmentarismo que asemeja al mundo real. Umberto Eco destaca cómo la selección que el artista hace asoma a una reducción naturalista que dobla la apuesta y propone una relación estrecha entre vida y lenguaje.

El monólogo interior registra efectivamente *todo* el flujo de la conciencia del personaje, pero sólo si se acepta la reducción de lo verdadero y de lo que puede verificarse a lo que ha dicho el artista, presuponiendo, por consiguiente, la reducción del universo real de la obra. Convención narrativa ésta esencial para comprender la poética joyciana, la cual, precisamente en el momento en que adopta una técnica que tiene todas las apariencias de la reducción naturalista y realista más decidida, pone en práctica una identificación vida-lenguaje que deriva de las poéticas simbolistas, y pretende agotar el universo experimentable en el ámbito verbal de una inmensa enciclopedia... (Umberto Eco. 1998: 74)

El párrafo cuarto nos ofrece un ejemplo de las múltiples formas en que se utiliza el monólogo interior en este capítulo.

Otra rebanada de pan con mantequilla: tres, cuatro: está bien. A ella no le gustaba llenarse el plato. **Está bien.** Dejó a un lado la bandeja, levantó el cacharro del agua de la parte de atrás del fogón y lo puso de medio lado al fuego. Allí se quedó asentado, opaco y rechoncho, con el pico saliendo para arriba. **Taza de té pronto. Muy bien. Boca seca.** La gata andaba rígidamente dando la vuelta a una pata de la mesa, cola en alto. (J. Joyce. 1984: 57)

Destacamos en negrita lo que consideramos refleja el pensamiento de Leopoldo. Cabe notar cómo estos pensamientos se intercalan con la voz del narrador sin establecer marcas o distinciones que ayuden a diferenciar las voces intervinientes. La voz del narrador es descifrada en muchos casos por la conjugación de los verbos en pretérito, a diferencia de la conciencia de los personajes conjugada en presente, así como la falta de cierta lógica y de conectores propio de la naturaleza de los procesos mentales.

La corriente de la conciencia como técnica narrativa proporciona al lector un conocimiento del personaje tal cual es y muestra la esencia de su persona-

lidad sin estar filtrado por la conciencia del narrador. Es interesante comparar los primeros pensamientos de Stephen y de Leopoldo para ver cómo las personalidades se exponen desde un principio. El primer pensamiento de Stephen es “Chrysóstomos” (J. Joyce. 1984: 7), pensamiento que surge de ver la boca de Buck mientras chifla con sus dientes blancos. Este nombre remite a San Juan Crisóstomo patriarca de Constantinopla en el siglo III. Nombre que deriva del griego y significa “Boca de oro”. Stephen hace asociaciones con palabras y conocimientos que él tiene con la realidad concreta que está viviendo. Por el contrario Leopold en su reflexión inicial piensa en el desayuno de su esposa Molly “Otra rebanada de pan con mantequilla: tres, cuatro: está bien.” Y si nos remitimos al segundo párrafo donde el narrador nos dice qué es lo que está pensando Bloom vemos la misma línea de pensamiento “En riñones pensaba mientras andaba por la cocina suavemente” (J. Joyce. 1984: 57). Lo prosaico de la conciencia de Leopold se opone a lo reflexivo de Stephen, quien desde un comienzo se presenta así y se manifiesta a todas luces en el capítulo tercero mediante sus elucubraciones sobre la realidad y el mundo. Comprobamos que sus pensamientos van acordes con sus personalidades y sus experiencias diarias: Leopold es un hombre de 38 años que trabaja en publicidad, que sufre por la eminente infidelidad de su esposa, por la muerte de su hijo con tan solo 11 días de vida y por la partida de la hija adolescente. Stephen es un joven que da clases de historia y literatura en un colegio jesuita, que vive en una torre construida para defender la ciudad de los franceses en las guerras napoleónicas, con un inglés pretencioso y con un estudiante de medicina pedante y burlón que le recuerda cómo no cumplió el último deseo de su madre lo cual le genera un gran remordimiento y un conflicto interno. Es el único que paga el alquiler y la falta de dinero es otro problema que lo aqueja.

En el capítulo 3 podemos ver otro tratamiento del monólogo y la relación con el narrador como guía. Leopold ve a la gata merodeando la cocina, el narrador dice:

El señor Bloom observó con benévola curiosidad la flexible forma negra. Limpia de ver: el brillo de su lustrosa piel, el lunar blanco bajo la punta de la cola, los ojos verdes destellantes. Se inclinó hacia ella, con las manos en las rodillas.

—Leche para la michina —dijo.

—¡Mrkñau! —gritó la gata.

Les llaman estúpidos. Ellos entienden lo que decimos mejor de lo que nosotros les entendemos a ellos. Esta entiende todo lo que quiere. Vengativa, también. No sé qué le pa-

receré a ella. ¿Altura de una torre? No, puede saltar por encima de mí

—Miedo de las gallinas, es lo que tiene —dijo, burlón—. Miedo de las pitas-pitas. Nunca he visto una michina tan estúpida como esta michina.

Cruel. Su naturaleza. Curioso que los ratones nunca chillen, parece que les gusta. (J. Joyce. 1984: 57 - 58)

Este fragmento nos proporciona varios puntos a comentar. En primer lugar, las acotaciones del narrador al estilo tradicional para marcar el diálogo mediante “dijo”; “gritó la gata”; “dijo, burlón”. Estas acotaciones —a nuestro entender— funcionan como guía pero fundamentalmente lo que se busca es distender la narración e ir adentrando al lector paulatinamente en la conciencia de Bloom, pues como veremos, a medida que transcurre la mañana sus reflexiones son más extensas e intrincadas, lo cual resulta lógico, puesto que las vicisitudes que en el día se presenta dan rienda suelta a la mente de Leopold.

En segundo lugar podemos destacar lo que el personaje piensa (marcado en negrita) y lo que realmente dice, mas, lo que resulta problemático es lo que hemos subrayado. Evidentemente las posibilidades son dos: o lo dice o lo piensa. Si creemos que lo que está subrayado es un pensamiento podemos argumentar que la acotación del narrador “dijo, burlón” se refiere a lo dicho anteriormente, puesto que esta forma explicativa se ubica normalmente luego de la palabra verbalizada, por lo cual lo que se expresa posteriormente de la acotación indicativa es un pensamiento. No obstante, lo que continúa a este fragmento podemos clasificarlo de pensamiento, es decir “Cruel. su naturaleza. Curioso que...”. Pero si este pensamiento es continuación del anterior no se entiende el punto y aparte entre los dos pensamientos. Si encontramos la explicación en la variante de la línea de pensamiento ya que del tono burlón pasa a un tono serio, esta opción se yergue posible. Aunque a menudo el monólogo interior y la voz del narrador, así como dos monólogos de naturaleza distinta, no se distancian más que por un punto, nos inclinamos a pensar que este caso en particular refleja dos pensamientos separados por el tono que los provoca: la burla hacia la gata y la contemplación de la naturaleza felina.

Por último, enfatizamos la descripción del narrador que funde el fragmentarismo con la imagen detallada de elementos aparentemente superfluos, que guardan en la selección su esencia descriptiva. La benévola curiosidad de Bloom al observar la flexible figura negra, agradable de ver. El brillo del pelaje, el lunar blanco en el extremo inferior de la cola, los ojos luminosos, él inclinándose con las manos en las rodillas. La sobriedad y la selección hacen de este cuadro —como tantos otros— una imagen perfecta.

Hacia el final del capítulo Leopold se encuentra en el baño haciendo sus necesidades y leyendo el diario. En este episodio magníficamente construido, podemos comprobar otro tratamiento del monólogo interior y de la intervención del narrador.

...A medio camino, rindiendo su última resistencia, permitió a sus tripas liberarse tranquilamente mientras leía; aún leyendo pacientemente, **ese ligero estreñimiento de ayer ha desaparecido del todo. Espero que no sea demasiado grande no vuelvan las almorranas. No, exactamente lo conveniente. Así. ¡Ah! Estreñido, una tabla de cáscara sagrada. La vida podría ser así.** No le conmovía ni afectaba pero era algo vivo y bien arreglado. **Imprimen cualquier cosa ahora. Temporada estúpida.** Siguió leyendo sentado en calma sobre su propio olor que subía (J. Joyce. 1984: 70)

El señor Bloom piensa en su problema escatológico y mientras lee un cuento con el que luego se limpiará. Vemos que el monólogo y la voz del narrador se distancian por signos de puntuación. En este capítulo podemos afirmar, según lo establecido por Humphrey, que el monólogo aquí es principalmente indirecto, pues como ya vimos, el narrador funciona como guía entre el lector y la psiquis del personaje.

Ulises, capítulo 18

El capítulo con el que se cierra la novela transcurre entre las 2 y 3 de la madrugada del viernes 17 de junio de 1904. Este consta íntegramente de los pensamientos de Molly Bloom tumbada en la cama junto a su marido. A lo largo de 30 páginas se da a conocer a Molly en su interioridad. Ella se expone, y para ello el escritor ha modificado el tratamiento del monólogo interior, no solo en su forma, sino también en su esencia. Hemos hecho énfasis en que el monólogo interior expone directamente al personaje logrando un efecto de realidad tal, que la singularidad de cada uno de ellos es traducida en el lenguaje de su propia expresión. Sus particularidades se reflejan tanto en la forma como en el contenido de los monólogos. Por ejemplo, este extenso monólogo no cuenta con signos de puntuación, lo cual parece demostrar un proceso mental distinto, encadenando pensamiento tras pensamiento. Aparentemente Joyce tomó esta idea de la escritura de su esposa quien solía omitir estos signos (García Tortosa, *Ulises*, prólogo edición de Cátedra. 2011: 169).

El monólogo final se estructura en ocho grandes párrafos y el eje común que lo rige es el erotismo y la sexualidad, donde se articulan también recuerdos de su adolescencia en Gibraltar y multiplicidad de vicisitudes de distintas épocas.

Molly comienza pensando en que su marido nunca pedía el desayuno a la cama -lo cual le extraña- desde el Hotel City Arms. Este recuerdo la lleva a pensar en la señora Riordan, que al parecer es moralmente correcta y Molly se establece por oposición “Dios salve al mundo si todas las mujeres fueran así venga que si trajés 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” (J. Joyce. 1984: 275, T.II) El tono sexual explícito que Molly expresa es el de una mujer desinhibida. Esta fijación se explica en parte por la incapacidad de tener relaciones sexuales plenas con Bloom desde hace alrededor de diez años; también porque se ha concretado su aventura con Boylan ese mismo día. Molly es una mujer físicamente atractiva que al parecer no ha visto sus necesidades colmadas. Así lo expresa cuando piensa en un muchacho joven, presumiblemente Stephen.

...a no ser que yo pagara a un muchacho guapo para hacerlo porque no puedo hacerlo yo sola yo le gustaría a uno joven le aturdiría un poco a solas con él si estuviéramos le enseñaría las ligas las nuevas y le haría ponerse colorado mirándole seduciéndole yo sé lo que sienten los muchachos con ese vello en los carrillos siempre enredándose y tirándose de la cosa... (J. Joyce. 1984: 277, T. II)

En cuanto al tratamiento del monólogo interior, que sin dudas es directo, la falta de puntuación y signos de cualquier tipo, no dificulta la lectura. El obstáculo para el lector estriba en la naturaleza misma del monólogo y en la incapacidad de conectar las ideas por falta de información, lo cual también se presenta en los monólogos de Stephen y de Bloom, solo que los pensamientos de Molly no son tan intrincados y crípticos. (Gamerro. 2008 :458). Dicho crítico explica esto de dos formas. Primero por la falta de estímulo proporcionados por el mundo exterior dado el contexto en el cual se encuentra Molly, lo cual vuelve más verbal el pensamiento; y segundo por una necesidad técnica, es decir, hacer más legible el monólogo puesto que la ausencia del narrador y de diálogos es absoluta y el desconcierto del lector inminentes. Personalmente, ninguna de las dos explicaciones nos parecen enteramente satisfactorias, a lo sumo parciales. En el monólogo de Stephen la participación del narrador es por momentos nula y el monólogo es ciertamente más complejo y el hecho de no tener el estímulo del mundo exterior no justifica lo intrincado del pensamiento y las posibles asociaciones. Creemos que Joyce muestra en el monólogo de Molly una personalidad de naturaleza diferente con preocupaciones compartidas y otras no. Esto es coherente con la función del monólogo interior como reflejo exacto del personaje como unidad; diferente personalidad di-

ferente monólogo, diferente personaje, diferente modo de pensar.

En el párrafo 6^o del monólogo de Molly ella encadena pensamientos que guardan alguna relación entre sí, como las flatulencias que la llevan a pensar en la chuleta que comió y esta en el hombre de la salchichería y luego piensa en cosas que ve, por ejemplo en la lámpara que echa humo y de ahí a un nuevo pensamiento:

ha sido un alivio donde quiera que se esté dejar salir el aire quien sabe si esa chuleta de cerdo que tomé con la taza de té después estaba bien con el calor yo no olí nada malo estoy segura que ese hombre de cara rara de la salchichería es un gran sinvergüenza espero que esa lámpara no esté echando humo me llena la nariz de porquería mejor que hacer que él me deje el gas abierto toda la noche yo no podía descansar cómoda en mi cama en Gibraltar (J. Joyce. 1984: 299. T. II)

Ya sea por su naturaleza o por la situación concreta en la que se dan, los pensamientos y las asociaciones que Molly hace resultan más comprensibles que las de Leopold y las de Stephen, y muestran un flujo de conciencia mucho más veloz. La dificultad mayor tal vez radique en la identificación del pronombre “él” que Molly utiliza indistintamente para referirse a Poldy (como llama a Bloom) o Boylan su amante. Resulta lógico puesto que en su mente ella sabe en quien piensa. Esto obliga a localizar en el pronombre un hecho anterior y la referencia que identifique al sujeto. Por momentos el monólogo de Molly se asemeja a un soliloquio dada la aparente existencia de un receptor, pero como veremos en *Mientras agonizo*, este no es el caso.

Mientras agonizo

Esta novela publicada en 1930, está compuesta por cincuenta y nueve soliloquios de quince personajes distintos, donde a cada narración corresponde el nombre de cada personaje a forma de título. Las formas de estas narraciones son en esencia soliloquios, pero como veremos, por momentos es difícil encasillar todo en una única técnica. Siguiendo la línea de Humphrey para explicar las llamadas corrientes de la conciencia, vemos que define al soliloquio como un punto medio entre el monólogo interior y la descripción tradicional.

El soliloquio difiere básicamente del monólogo interior en que aunque se trata de un *solo* hablado supone, con todo, la existencia de un público convencional e inmediato. Esto, a su vez, confiere al soliloquio características especiales que lo distinguen aun más claramente del monólogo interior. La más importante

de ellas es su mayor coherencia [...] El soliloquio que aparece en la novela de la corriente de la conciencia puede definirse como la técnica de representar el contenido y los procesos síquicos desde la mente del personaje al lector, directamente y sin la presencia del autor; pero con un público tácitamente supuesto. Por ello ha de ser, como es natural, más inhibido y menos profundo que el monólogo interior. El punto de vista es siempre el del personaje, y el nivel de la conciencia que se representa se halla, normalmente, muy próximo a la superficie. (R. Humphrey. 1969: 46,47)

En efecto, el soliloquio necesita una coherencia que el monólogo interior no tiene, porque como ya vimos, este último carece de la lógica conceptual y la coherencia sintáctica necesaria de un lenguaje comunicable pues es la expresión de una identidad psíquica. En cambio el soliloquio tiene el propósito “de comunicar emociones e ideas relacionadas con un argumento y una acción” (R. Humphrey. 1969: 47). La novela de Faulkner nos proporciona un excelente ejemplo del tratamiento de esta técnica y ensancha a su vez el campo de estudio en la medida en que el soliloquio se entremezcla con el monólogo interior, con los diálogos y con la narración por parte de los personajes. Veremos algunos ejemplos de Darl, puesto que es el personaje con mayor intervención y a su vez el más interesante. La novela comienza con el soliloquio de Darl: “Jewel y yo salimos del algodonal, por el sendero, uno detrás del otro. Aunque voy a quince pies delante de él, cualquiera que nos observara desde el cobertizo del algodón podría ver el sombrero de paja de Jewel, roto y raído, sobresaliendo por encima de mí” (W. Faulkner. 6). Este fragmento nos muestra la interioridad de Darl organizada lógicamente, revelando un proceso de escritura que busca hacer del pensamiento interno un lenguaje comunicable, no verbalizado ya que Darl no lo está diciendo. La conjugación del verbo “voy” muestra la inmediatez del pensamiento ligado a la acción que se desarrolla. Con respecto al monólogo interior, diremos que aunque la falta de lógica lo rige, puede, si el sujeto lo desea ser coherente sin tener la intención de ser verbalizado. Esto hace que en fragmentos pequeños, las dos técnicas estén presentes al mismo tiempo. Lo que nos inclina sobre el soliloquio es lo evidente: toda la novela está escrita de esta forma, lo que hace imposible que el personaje organice sus pensamientos durante los nueve días en los que transcurre la narración.

En otro orden, este comienzo suministra la premonición de ciertos elementos que se evidenciarán más adelante, como el hecho de que Jewel siendo menor que Darl sea más alto. Esto es así porque Jewel es hijo de un relación adúltera de la cual casi nadie sabe. Así mismo, el hecho de que Darl destaque eso anticipa su capacidad de visionario casi sobrenatural. Por otro lado

ofrece lo que Harold Bloom ha valorado como “El mejor comienzo de toda la novela norteamericana del siglo veinte” (H. Bloom. 2000: 126).

La sección número cinco muestra cómo se intercala el soliloquio con el diálogo y la narración:

Vernon le mira. Los ojos de Jewel parecen madera clara en su cara, intensamente roja. Es un palmo más alto que todos nosotros; siempre lo fue. Les he dicho que por eso madre le castigaba y le pegaba siempre mucho. Porque llenaba más que ninguno la casa. Les he dicho que por eso le puso de nombre Jewel, joya.

—Cállate, Jewel— le dice padre.

Aunque parece no estar muy al tanto de la conversación. Tiene su mirada perdida en el horizonte, al tiempo que se estriega las rodillas.

—Podías pedir prestado el carro de Vernon; luego iríamos en vuestra busca —le digo—. En caso de que ella no nos espere

—Pero ¿quieres cerrar ya esa condenada boca? —me dice Jewel.

—Ella quiere ir en el nuestro —dice padre.

Se restriega las rodillas

—Nada me fastidiaría más.

Mira que estarse ahí echada, viendo cómo Cash se afana con esa maldita... —dice Jewel. (W. Faulkner. 16)

Para diferenciar las técnicas de escritura hemos resaltado en negrita lo que consideramos soliloquio; en subrayado la narración de Darl y los diálogos tal cual están. Se aprecia la sobriedad sintáctica en el soliloquio tanto como en la narración, lo cual lo diferencia claramente de un monólogo interior.

En la sección cincuenta y siete, Darl se ha vuelto irremediamente loco y su última participación cuenta con varias particularidades:

Darl ha marchado a Jackson. Cuando lo metieron en el tren se iba riendo, y riendo seguía cuando lo echaron en el asiento de uno de los vagones. Al verle pasar, la gente iba volviendo la cabeza como si fuesen búhos.

—¿De qué te ríes así? —le pregunté.

—Sí, sí, sí, sí, sí.

Dos hombres le subieron al tren. [...] “¿Es de las pistolas de lo que te ríes? —le pregunté—. Di, ¿por qué te ríes así? ¿Es porque odias el sonido de la risa?”

Han puesto juntos dos banquillos, de modo que Darl pueda sentarse a reír a sus anchas junto a la ventanilla. Uno de ellos se sentó a su lado; el otro enfrente, de espaldas a la marcha. Uno de los dos tenía que ir en esta posición, porque el dinero del Estado tiene una cara para cada reverso y un reverso para cada cara, de modo que el viajar a expensas del Erario, como ellos lo hacían era incestuoso. Una moneda

de níquel tiene una mujer por un lado y un búfalo por el otro; es decir, dos caras y ninguna espalda. Yo no lo entiendo. Darl tenía un catalejo muy pequeñín que compró en Francia durante la guerra. Por él veía una mujer y un cerdo, con dos espaldas y ninguna cara. Ahora lo entiendo. (W. Faulkner. 175)

En primer lugar notamos que Darl habla de sí mismo en tercera persona. Dado el estado mental en el que se encuentra parece sufrir una doble personalidad que se pregunta y se contesta, pero la conciencia que pregunta parece guardar la cordura, aunque la ambigüedad de las afirmaciones hacen dudar a su vez de la coherencia de su pensamiento. La analogía entre los guardias sentados frente a frente y las caras de una moneda –que estarían espalda con espalda– se asocia con el dinero de los contribuyentes, y los guardias que viajaban a expensas de ellos (Erarios) están por lo tanto en posición incestuosa (frente a frente). La incoherencia de la conciencia de Darl parece afirmarse en el “Yo no lo entiendo”. Luego, Darl pensando de sí siempre en tercera persona dice que compró un catalejo en Francia y que por él veía una mujer y un cerdo con dos espaldas y ninguna cara y luego afirma “Ahora lo entiendo”. Este fragmento revela –a nuestro entender– dos detalles importantes para apreciar la personalidad de Darl. El primero, el cual se percibe a lo largo de la novela, es la forma diferente que Darl tiene de ver la realidad; mediante el catalejo él muestra que ve las cosas por el reverso. Lo segundo, es que el catalejo y su estado mental son producto de la experiencia traumática de la guerra, sumado a la relación con su madre.

La última intervención de Darl es de mayor complejidad dado el estado mental en el que se encuentra, pero de todas formas guarda la lógica comunicacional propia del soliloquio.

Hemos visto en los ejemplos citados el tratamiento diferenciado del monólogo interior y sus variaciones así como la técnica del soliloquio según lo define Robert Humphrey. Comprobamos que la literatura que se inscribe en la corriente de la conciencia es esencialmente fragmentaria y que no busca la técnica por la técnica, sino que se fundamenta en el conocimiento del vigor del drama y el conflicto que se desarrolla en la mente humana.

En el plano de la creación literaria, los niveles narrativos expuestos en las novelas trabajadas evidencian un manejo totalmente consciente y depurado de las técnicas, así como un talento inigualable en la creación de imágenes y de los personajes como unidades complejas y significantes. Vemos que cada uno de los personajes ha sido delineado de forma tal que la representación de sí mismos a través de sus pensamientos es completamente verosímil y artísticamente lograda, así como su accionar

acorde a dicha representación. Tanto Stephen como Leopold, Molly y Darl son personajes que se distinguen de los demás, ellos piensan, viven y sienten cada uno a su manera y esto se refleja en los aspectos formales de las técnicas narrativas utilizadas. Las asociaciones mentales que Stephen hace son de muy distinta naturaleza a las de Molly que son más terrenales y ceñidas a su experiencia concreta, también su personalidad es más ambigua y contradictoria. La falta de puntuación sugiere una mente distinta que además está cercana al sueño y esto también se refleja en la forma, ya que la lucidez del pensamiento amaina. A su vez, las herramientas que estos escritores utilizan para lograr la unidad de la narración dada la escasez argumental, como leitmotives, referencias temporales y espaciales, estructuras simbólicas y demás, son seleccionados puntillosamente contribuyendo a la estructura de las obras erigiéndolas como perfectas edificaciones del arte literario.

En *Mientras agonizo*, el soliloquio permite una comprensión mayor de la interioridad expresada por los personajes pero la multiplicidad de sujetos intervinientes dota a la novela de diversos puntos de vista lo cual se puede apreciar en las diferentes formas de pensar y de hablar de cada uno. Los caracteres de los personajes son expuestos principalmente por lo que otros opinan de ellos. Las dos novelas trazan magníficamente la esencia de sus personajes, sus conflictos, sus anhelos y sus aporías. En cada uno de ellos encontramos sus rasgos de humanidad.

Bibliografía

- Gamerro, Carlos (2008). *Ulises. Claves de lectura*. Buenos Aires: Norma.
- Humphrey, Robert (1969). *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Bloom, Harold. *Cómo Leer y por qué*. Disponible en: <http://www.unpa.edu.mx/~blopez/algunos-Libros/Harold%20Bloom%20-%20Como%20Leer%20Y%20Por%20Que.pdf>
- Eco, Umberto (1998). *Las poéticas de Joyce*, Barcelona: Lumen.
- Faulkner, William. *Mientras agonizo*. Disponible en: <https://lelibros.online/libro/descargar-libro-mientras-agonizo-en-pdf-epub-mobi-o-leer-online>
- Joyce, James (1984). *Ulises*. Barcelona: Seix Barral, Lumen (II tomos).
- Joyce, James (2011). *Ulises*. Madrid: Cátedra.
- Nabokov Vladimir (1983). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Bruguera
- Woolf, Virginia *Modern Fiction*. Disponible en: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/complete.html#chapter13>