

EL MONÓLOGO INTERIOR EN STENDHAL COMO INNOVACIÓN ALTERNATIVA

STENDHAL'S INTERIOR MONOLOGUE AS AN ALTERNATIVE INNOVATION

Et ce pauvre Monsieur Szulberg que los toma en serio y edita antologías con esos atilas de la tipografía, que donde pisan no crecen más las mayúsculas ni los puntos ni las comas, y tenés que escribir todo así como ahora estoy haciéndolo porque como decía hegel se aprende a nadar nadando que eso es la dialéctica y por eso mao se cruza el yang-tse-kiang antes del desayuno para mantener la forma y servir de ejemplo a los chicos de la revolución cultural así que imagínese el bodrio padre que se arma si se empieza a suprimir puntos y comas...

Ernesto Sabato, *Abaddón el exterminador*

Víctor Menco Haeckermann. Profesional en Lingüística y Literatura, Universidad de Cartagena. Estudiante de la Maestría en Español con Énfasis en Escritura Creativa, Universidad de Texas-Pan American. Asistente de postgrado, Universidad de Texas-Pan American. Correo electrónico: victormenco@gmail.com

Recibido: 01/11/2012 – Aceptado: 01/12/2012

Resumen: En este ensayo se compara el monólogo interior de Joyce con el de Stendhal, presente en su novela *Rojo y negro*, para determinar su innovación sin necesidad de alterar el *status quo* gramatical; y se proponen ambas como exploraciones alternativas y vigentes en la recreación literaria de la psique.

Palabras clave: monólogo interior, Stendhal, Joyce, innovación, gramática

Abstract:: In the present essay, the Stendhal's interior monologue of the novel *The Red and the Black* is compared to the Joyce's one, to determine its innovation without altering the grammatical status quo; and both are considered alternative and current explorations of the psyche's literary recreation.

Keyword: interior monologue, Stendhal, Joyce, innovation, grammar

El siglo XX trajo consigo una serie de interrogantes que condujeron a revisar la racionalidad como valor supremo de la humanidad. En 1916, Albert Einstein cuestionó los conceptos absolutos de espacio y tiempo a través de su teoría de la relatividad con repercusiones enormes, mientras que las teorías psicoanalíticas de Freud (1856-1939) propiciaron cambios de perspectiva en muchas disciplinas y artes, incluyendo la literatura.

De esta crisis en el pensamiento de entonces surgieron vanguardias emblemáticas como el surrealismo, que en 1924 propuso una ruptura rotunda con lo consciente, lo racional, lo intelectual con el objeto de “dar expresión a la psique humana sorprendida en su momento de máxima espontaneidad, sin someterla a la ordenación y depuración que ejerce sobre los materiales de la obra artística el trabajo de composición” (Azofeifa, 1984, p. 478). Esto llevo a muchos escritores a dejar a un lado la gramática, con resultados ovacionados por la crítica.

Además del movimiento surrealista, una de las técnicas que se vio estimulada por esta exploración fue el monólogo interior (Arostegui, 2005, p. 86), que cuya versión más conocida, la de James Joyce, también apunta a no ordenar las palabras dentro del texto de acuerdo con la gramática. En este ensayo se compara el monólogo interior de Joyce con el de Stendhal, presente en su novela *Rojo y negro*, para determinar su innovación sin necesidad de alterar el *status quo* gramatical; y se proponen ambas como exploraciones alternativas y vigentes en la recreación literaria de la psique.

La expresión inglesa *stream of consciousness*, traducida muchas veces como *monólogo interior*, fue acuñada *ad portas* del siglo XX por el filósofo y psicólogo estadounidense William James en su libro *Principios de la psicología* (1890). Álamo (2013) da más luces al respecto:

Aunque entre los estudiosos de teoría del relato se utilizan indistintamente las dos expresiones («corriente de conciencia» y «monólogo interior»), algunos reservan la primera para designar el proceso mental del fluir de la conciencia, en el sentido apuntado por W. James, y la expresión «monólogo interior» para aludir a las «técnicas que la novela ha utilizado para dar forma literaria al discurso interior» (M^a. C. Bobes, 1985), a esa «corriente de conciencia» (Estébanez, 1999: 693). (p. 119).

Algunos han ido mucho más lejos, al afirmar que la deuda con el psicoanálisis es total, mientras otros sostienen que su “origen filosófico podría hallarse, más que en Freud, en el cogito cartesiano de la modernidad”

(Cintas Borrás, 2012, p. 526). Sin embargo, cabe precisar que su origen artístico es tan antiguo como la literatura misma, en la que todo intento por recrear una conversación de un personaje consigo mismo alude a un interés por los procesos de la consciencia:

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

Como quiera que fuere, es consenso general que uno de los precedentes de la dinamización de esta técnica lo sentó Edouard Dujardin, con su novela *Han cortado los laureles*, publicada en 1887, poco antes de *Introducción al psicoanálisis* (1916-17), de Freud; por lo tanto, las exploraciones literarias sobre este campo no le deben tanto como parece a este último. Ni siquiera Joyce, quien ha pasado a la historia con los monólogos interiores de su novela *Ulises*, lo reconoció. Es así como, Ellmann (1982), su biógrafo, aclara que no importa cuánto los críticos hayan demostrado que Joyce tomó de Freud el monólogo interior, pues Joyce siempre le hizo el honor a Dujardin.

Pero, ¿qué fue lo especial que hizo Dujardin? El mismo novelista, citado por Villanueva (2006), afirma del monólogo interior:

«discurso sin auditor y no pronunciado, por el que un personaje expresa sus sentimientos más íntimos, más cercanos al inconsciente, antes de cualquier organización lógica de los mismos —es decir, en el momento en que brotan—, por medio de frases directas reducidas a una sintaxis mínima, con el propósito de dar la más absoluta impresión de inmediatez» (p. 31).

Un fragmento de la novela de Joyce (2003) nos dejaría mucho más en claro lo que quiso decir su maestro:

Sí porque anteriormente Él jamás había hecho algo parecido a pedir su desayuno en la cama con dos huevos desde el hotel City Arms en que se le dio por hacerse el enfermo en la cama con su voz quejosa mandándome la parte con esa vieja bruja de señora Riordan que él creía forrada en y no nos dejó un cuarto de penique [...]. (p. 736).

Al establecer una comparación estética del monólogo interior de Dujardin-Joyce con el de un predecesor más tradicional, como Stendhal, la diferencia saltará a la vista. En *Rojo y negro* (1830), publicada antes de Dujardin, el autor hace un intento por mostrar, de la manera más verosímil, los pensamientos de sus protagonistas. Habrá que anotar, además, que en *Rojo y negro* se encuentran diferentes formas de monólogo: el interior y el soliloquio. Muestra del monólogo interior sería el siguiente ejemplo:

[YO LOCUTOR:] » ¿Y no sería una manera de burlarse de este hombre —se dijo—, tan colmado de privilegios por la fortuna, el tomar la posesión de la mano de su mujer, precisamente en su presencia? [YO RECEPTOR:] Sí y voy a hacerlo, yo, a quien él ha demostrado tanto desprecio. (Stendhal, 1982, p. 73).

No obstante, si se quiere reducir el grado de indeterminación tan común en este tipo de terminología, se podría decir con Chatman (1990) que los soliloquios “son posibles en la narrativa siempre que sean puros, nunca libres, por la sencilla razón de que deben ser reconocidos sin duda alguna como habla y no como pensamiento” (p. 193), y en este sentido, en *Rojo y negro*, el verbo “decirse” no garantiza que haya evidentemente un acto elocutivo, como sucede en el ejemplo siguiente de monólogo interior, en el que este verbo es utilizado como sinónimo de “pensar”:

«El hecho es —se decía a sí mismo— que parece como si mi destino fuera morir soñando. Un ser oscuro como yo, seguro de ser olvidado antes de que pasen quince días, se engañaría a sí mismo, hay que confesarlo, si representara una comedia [...]. (Stendhal, 1982, p. 514).

De otra parte, se advierte que la elocución es soliloquio porque el enunciado que se expresa para sí mismo se diferencia del emitido con el propósito de ser escuchado por un receptor distinto del que lo produce. En este fragmento: “—Recibirá usted esta noche una carta mía —le dijo con voz tan alterada que su timbre no parecía el mismo” (Stendhal, 1982, p. 348), las palabras dichas se introducen con un guión (—) y no con las señales que suelen acompañar a los enunciados que se emiten sin el propósito de ser escuchado por otro personaje (», «), tal como sucede a continuación:

»La influencia de mis contemporáneos termina ganando —dijo en voz alta y con una risa amarga—. Estoy hablando sólo conmigo

mismo, a dos pasos de la muerte y sigo siendo un hipócrita... ¡Oh, siglo XIX! (Stendhal, 1982, p. 543).

Entonces, el monólogo interior estaría reservado, en *Rojo y Negro*, para los momentos en que el narrador introduce, con las mismas señales destinadas para el soliloquio («, »), el *pensamiento directo puro* (con el *verbum dicendi* “pensar” u otro que no implique habla o lenguaje pronunciado) de los personajes: “«Podría decirme que me lo ordena, si se tratara de algo relativo a la educación de los niños, pero al responder a mi amor, supone nuestra igualdad. No se puede amar sin igualdad...»” (Stendhal, 1982, p. 92).

Aunque no sobresalga a simple vista, muchos críticos ven a Stendhal como un precursor del monólogo interior (moderno). Benito Varela Jácome (1967), en un estudio que intenta rastrear los orígenes del monólogo interior, afirma que: “encontramos formas de monólogo discursivo en los autorrazonamientos de Julien Sorel y Matilde de la Mole, en *Rojo y negro*” (p. 142); y asegura que es un “repensar estructurado”, un “coloquio en voz baja”. Por su parte, Del Prado, Bravo y Picazo estiman los hallazgos del autor de la siguiente manera:

a lo largo y ancho de *El rojo y el negro*, tales monólogos participan, por lo general, de un proceso casi siempre racional y están asociados a un comportamiento extraño, a instantes de repentina lucidez, o a momentos de gran agitación interior, como ocurre en esa escena tan reveladora en que Julien Sorel, indeciso, se propone vencer su timidez a toda costa cogiéndole la mano a Mme. De Rênal durante la velada de Vergy. (1994, pp. 227-228).

Aunque se trate de un argumento extraliterario, no está de más recordar que el mismo novelista asumió la empresa de estudiar y recrear la mente humana como si fuera una cuestión vital: “Pintar las pasiones y los diversos movimientos que agitan las almas... los movimientos del alma, que en primer lugar cuesta tanto trabajo encontrarlos y luego son tan difíciles de expresar con precisión, sin exageración ni timidez” (Stendhal citado por Berges, 1962, p. 385).

Otros estudiosos niegan cualquier tipo de innovación en el siglo XIX o el XX arguyendo que, por entonces, este recurso venía siendo “un ajeño procedimiento de la retórica francesa” (Espinoza, 2002, p. 96). Todo depende de la rigurosidad con que se le mire, pues para cuando *Rojo y negro* se gestaba, las exploraciones

que se realizaban eran de tipo ornamental. Según Barthes (1993), la escritura, esto es, el aspecto expresivo adoptado para la elaboración de las obras literarias, era tomado sin reparos de la tradición:

[...] esta escritura burguesa, retomada por distintos escritores, jamás provocaba repulsión por su herencia, puesto que era sólo un decorado feliz en el que se erguía el acto del pensamiento. Sin duda los escritores clásicos conocieron también una problemática de la forma, pero el debate no se refería en ninguna manera a la variedad y al sentido de las escrituras y menos aún a la estructura del lenguaje [...]. (p. 36).

En ese mismo estudio, Barthes (1993) nos indica que antes de 1850, “el escritor utilizaba un instrumento ya formado cuyos mecanismos se transmitían intactos sin obsesión de novedad” (p. 65). Sólo después de esta fecha, surgió la idea de cuestionar los métodos de construcción formal de la obra de arte, gracias a la conjunción de tres grandes hechos históricos: “la violenta modificación de la demografía europea, la aparición del capitalismo moderno y la secesión de la sociedad francesa en tres clases enemigas, que arrojaron al escritor de la época a “exorcizar esta escritura sagrada dislocándola” (p.76).

Al decir de Barthes (p. 1993), “nace así una tragicidad de la Literatura” (p. 64). Se emprende una indagación insaciable por establecer un nuevo orden en la escritura del género y se sacrifica la sintaxis. El monólogo tradicional devino en el monólogo interior propuesto por Dujardin e intervenido por Joyce, quienes, además de no molestarse por utilizar signos de puntuación, dan por entendido que el lector advierte cuándo habla el narrador y cuándo piensa el personaje: introducen el *pensamiento directo puro*, es decir, omiten cualquier tipo de *verbum dicendi* (*vió, pensó, sintió*, etc.), marcando una gran diferencia con respecto al monólogo interior de Stendhal, en el que las intrusiones del narrador figuran dentro de su estructura (Blin, 1954).

La efectividad de estos cambios ha sido celebrada por estudiosos como Chatman (1990), quien distingue el monólogo interior (tradicional) de la “corriente de conciencia” (el monólogo de Dujardin y Joyce) (p. 199), y Azofeifa (1984), para quien “el monólogo interior fue uno de los aspectos narrativos empleados para consolidar la renovación de la literatura realista o naturalista de finales del siglo XIX y principios del XX” (p. 521), y su “progreso” (p. 278). Sin embargo, para otros críticos y escritores, la deducción de que debe haber menos sintaxis mientras los pensamientos o impresiones sensoriales estén más cerca del inconsciente, es muy apresurada.

Según Espinosa (2002), esta escuela:

partió, obviamente del hecho de ser la sintaxis (y la gramática en general) producto palmario de la lógica. Al desaparecer el discurso lógico tenía por fuerza, según ella, que desaparecer la corrección gramatical. De allí la ausencia de signos de puntuación [...], la distorsión de palabras y frases [...]. (pp. 97-98).

En el mismo sentido, Genette (1983) explica que el discurso del narrador sobre la vida interior de un personaje (opuesto al monólogo interior del siglo XX), es el único procedimiento que se podría aplicar por hipótesis a un pensamiento no verbal (p. 41). Bajo esta perspectiva, el monólogo interior de Dujardin y Joyce estaría mucho más lejos de recrear de manera más fidedigna la psiquis humana. Es así como Jenny (2003) se atreve afirmar que en Dujardin existe una “contradicción” (p. 57) que consiste en resistirse a la verbalización a través de la verbalización.

Sin llegar a tomar posiciones entre uno y otro extremo, se podría concluir, primeramente, que, dado que el arte está basado en convencionalidades (Lotman, 2000), la innovación en cuanto al monólogo del siglo XX resulta siendo el reemplazo de una convención por otra, de una gramática por otra. De esta manera, la innovación de Stendhal en este campo parecería ser más sustancial que espectacular, acercándole al lector el conocimiento de la psiquis humana por vías alternas al efectismo (entendido no en términos peyorativos, sino como un cambio de convención); mientras que Dujardin y Joyce lograron representar el flujo de la conciencia de la mente a través de una sensación de inmediatez generada por la economía del lenguaje dentro de un sistema de signos.

Como se ha evidenciado, los afanes del siglo venidero aparecen reflejados en Stendhal de una manera más intimista. Esto ocurre dentro de los trazos de la *gramática* tradicional; no tanto como lo plantea Barthes (1993) cuando señala que: “De Laclos a Stendhal, la escritura burguesa sólo tuvo que retomarse más allá del corto periodo de disturbios” (p. 63). Por el contrario, si se sabe que la separación entre forma y contenido es sólo de carácter pedagógico, entonces se entiende que la novela de Stendhal sí significó un cambio en la escritura que sirvió de bisagra exploradora para los autores del siglo siguiente.

La influencia que pudo haber ejercido Stendhal sobre Dujardin y Joyce estaría en la desacralización de la técnica, es decir, de su uso libre y extensivo. No por nada Stendhal reduce la relevancia del narrador omnisciente

para dejar que el personaje principal tome la vocería, sobre todo en las últimas páginas —como en las de Ulises, ¿coincidentalmente?—; un rasgo se acentúa más en Dujardin, al concebir la primera novela construida enteramente sobre esta técnica.

Después de abordar todo lo que fue capaz de concentrar el discurso de Stendhal en su contexto histórico, y lo que aconteció posteriormente, muchas preguntas se mantienen vigentes sobre lo que le depara a la literatura y, por ende, a la crítica literaria, de nuestros días. Las experiencias de las vanguardias le han enseñado a la crítica literaria que, antes que absolutismos, lo que debe existir es una baraja de alternativas artístico-conceptuales. En el caso puntual de las técnicas literarias, una sentencia de Barthes (1993) sirve para controlar los ánimos bajo los cuales se deben sopesar las estrategias discursivas de las que se valen los escritores, aunque este no sea el caso de los estudiados en este ensayo: “huyendo cada vez más frente a una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje sólo puede conducir a un silencio de la escritura” (p. 77).

Referencias

- Álamo, F. (2013). El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración. En *Lingüística y literatura*, (64), pp. 179-201.
- Arostegui, M. C. (2005). Poslogo LyC. En F. Kafka, *La metamorfosis*. Buenos Aires: Colihue.
- Azofeifa, I. F. (1984). *Literatura Universal. Introducción a la Literatura Moderna de Occidente*. San José: Universidad Estatal a Distancia.
- Barthes, R. (1993). *El grado cero de la escritura* (decimotercera edición). México: Siglo XXI.
- Berges, C. (1962). *Stendhal, su vida, su mundo, su obra*. Madrid: Aguilar.
- Blin, G. (1954). *Stendhal et les problèmes du roman*. Corti: París.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Cintas Borrás, J. V. (2012). Enrique Vila-Matas, Sergio Chejfec. Libros escritos por personajes de novela (pp. 515-530) En F. Fernández Beltrán, L. Casajús, *España y América en el Bicentenario de las Independencias*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I
- Ellmann, R. *James Joyce*. (1982). New York: Oxford University Press.
- Espinosa, G. (2002). *Ensayos completos 1989-2002*. Tomo II, Medellín: Universidad EAFIT.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- Jenny, L. (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid: Cátedra.
- Joyce, J. (2003). *Ulises*. Bogotá: Solar.
- Lotman, I. M (2000). *La semiótica III. Semiótica de las artes y la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Prado del, J., Bravo, J. & Picazo, M. D. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Stendhal. *Rojo y Negro*. Bogotá, Oveja Negra, 1982.
- Varela Jácome, B. (1967). *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Destino.
- Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar-Aceña.