



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

corriente de conciencia. Del latín *currens*, corriente, y *conscientia* (griego *συνείδησις*). (ing. stream of consciousness, fr. flux de conscience, al. Bewusstseinsstrom, port. fluxo de consciência).

Proceso psicológico o cualidad del pensamiento humano consistente en patrones asociativos, ilógicos o pre-verbales de ideas, imágenes, recuerdos, sensaciones e impresiones que se suceden en forma de flujo continuado en la experiencia mental de un individuo.

Su representación en la literatura procura mostrar el punto de vista de un personaje y sus características psicológicas a través de una recreación escrita de los procesos de pensamiento de su actividad mental, especialmente aquellos anteriores al discurso, a través de la libre asociación de ideas. Para ello, se utilizan diferentes técnicas narrativas, entre las que se encuentra el monólogo interior.

El psicólogo William James, en 1890, es el primero en utilizar la expresión corriente de conciencia en su obra magna *Principios de Psicología*, donde aludiendo al presocrático Heráclito de Éfeso y a su visión del mundo como un *fluir*, establece que la conciencia humana no está dividida en pedazos de pensamientos que posteriormente se unen, sino que fluye de manera natural. Asume las metáforas de río o corriente y concluye definiendo la conciencia como una corriente de pensamiento, de conciencia o de vida subjetiva (James 1890: 239). Para James (1890: 248), la conciencia significa una relación directa con nuestros estados mentales; los objetos de la misma pueden ser: sensaciones e imágenes (objetos simples, respectivamente vívidos o débiles), preceptos y conceptos (objetos complejos, respectivamente vívidos o débiles). Los cambios de conciencia se producen a través de estados transitivos o un sentimiento de asociación, aunque lo importante en dichos procesos es la conclusión, que supone el significado o tópico del pensamiento, y que suele ser una palabra, una frase o una imagen. Y el cerebro, como soporte de la conciencia, es un órgano cuyo equilibrio interno consiste en un continuo estado de cambio. En un posterior artículo de 1904, James explicará que la conciencia no es un ente sino una función, que consiste en conocer (James 1904: 478). También establecerá la relación entre memoria y conciencia y abundará en su tesis de que las ideas nunca existen de manera aislada.

Otra de las fuentes conceptuales de la corriente de conciencia es el filósofo Henri Bergson. Para Bergson (1980) hay dos concepciones del tiempo: la mecánica, que lo explica a través del espacio y lo cuantifica en

forma de horas, días, etc.; y la real –*réelle*–, que lo subjetiviza a través de la intuición. Es esta última concepción del tiempo la que interesa a los escritores de corriente de conciencia: «El fluir ininterrumpido de nuestros pensamientos es para Bergson la *durée*, un proceso creativo de evolución que por sí mismo no conduce al análisis lógico ni al intelectual. La *durée* o tiempo psicológico es el punto clave de la novelística de *stream of consciousness*» (Burunat 1980: 5). El tiempo interno siempre es más importante que el cronológico y las bases filosóficas de la *durée réelle* bergsoniana son la duración, la memoria involuntaria o intuición y el concepto de flujo de la experiencia. Según Kumar (1962), las teorías filosóficas de Bergson acerca del tiempo, de la memoria y de la conciencia son más útiles para comprender la literatura de corriente de conciencia que la psicología, el surrealismo o el simbolismo.

Otro de los hitos históricos que influyó en el surgimiento y aplicación del concepto de corriente de conciencia en la literatura fueron las teorías de Freud y su estudio psicoanalítico de la novela *Gradiva* de Wilhelm Jensen, concretamente de los deseos inconscientes de su personaje principal, Hanold, en 1907. Críticos como Friedman (1955) también relacionan el auge de este concepto psicológico en la literatura con la poesía moderna e incluso con la naciente industria cinematográfica de principios del siglo XX.

Desde la considerada como primera aplicación del término corriente de conciencia a la literatura por Dorothy Richardson en *Pointed Roots* (1915), la primera entrega de la serie novelada en trece volúmenes *Pilgrimage*, hasta nuestros días, ha existido una gran confusión entre dicho concepto y el de monólogo interior, de aparición más temprana pero estrechamente ligado al primero. Los críticos franceses tradicionalmente han preferido usar el término monólogo interior frente a los críticos del mundo anglosajón, quienes se decantaron por el de corriente de conciencia. Bowling (1950) explica la contradicción entre la definición de monólogo interior de Édouard Dujardin –que implica un tipo de lenguaje ilógico o desorganizado que proviene del inconsciente y con una sintaxis mínima– y la propia obra del escritor francés *Les Lauries sont coupés*, de 1887, aunque esta inspiraría a Joyce para escribir su *Ulises*. El monólogo interior, para Bowling (1950: 339), no es suficiente para reflejar la enorme cantidad de actividad mental que existe en nuestras mentes, gran parte de la cual nunca se traslada al lenguaje. Un ejemplo de ello son las impresiones sensoriales que se producen cuando la mente se encuentra en un estado más o menos pasivo, como por ejemplo en las ensoñaciones de la

Corriente de conciencia

duermevela o durante el sueño propiamente dicho. Estos procesos psicológicos se reflejan a través de un tipo de escritura típico de la corriente de conciencia, que en muchos casos se limita a la utilización de frases breves con puntos suspensivos como forma de mostrar estas zonas pre-verbales de la conciencia. Bowling (1950: 345) acaba definiendo la corriente de conciencia como un método narrativo por el que el autor intenta citar directamente el contenido de la mente, no solamente el área del lenguaje –de lo que ya que se encarga el monólogo interior- sino la conciencia completa. Y todo ello con la condición de que se introduzca a los lectores en la vida interior de los personajes sin ningún tipo de intervención, comentario o explicación por parte del narrador.

Por su parte, Scholles y Kellog (1968: 177) explican la diferencia entre corriente de conciencia y monólogo interior concediéndole al primero una cualidad ontológica de carácter psicológico, y al segundo un estatus literario en forma de soliloquio no hablado. Cuando se habla de corriente de conciencia en literatura se hace referencia a la presentación escrita de patrones asociativos, ilógicos y agramaticales del pensamiento humano, que pueden ser pronunciados o no. El monólogo interior, que sería una de las muchas técnicas utilizadas por la corriente de conciencia, quedaría definido como la presentación inmediata de los pensamientos no hablados de un personaje sin ningún narrador interviniente. De tal forma, si la corriente de conciencia se basa en patrones de origen psicológico, al monólogo interior tradicionalmente se le presupone una mayor carga retórica, aunque en la narrativa del siglo XX ambos se combinan (Scholles y Kellog 1968: 185). Garrido Domínguez (1996: 285), aludiendo a la polémica conceptual, señala que entre los dos términos «la distinción se ha consagrado de hecho, aunque los problemas surgen a la hora de señalar los límites entre una y otra modalidad y, sobre todo, cuando se trata de definir la naturaleza de un texto singular».

Robert Humphrey, un importante teórico de la corriente de conciencia en la literatura, explica inicialmente en un artículo corto publicado en 1951 por qué hemos de considerar este concepto como un género y no como una técnica: si asociamos la corriente de conciencia a la característica psicológica de un tipo de novela, se puede manejar el concepto con mayor precisión ya que lo que identifica claramente a dicha novela es el tema de la misma, esto es, la conciencia de uno o más de sus personajes, y a partir de ella quedan caracterizados (Humphrey

1951: 435). La conciencia abarca todas las áreas de la atención mental pero la corriente de conciencia solo se interesa por los niveles previos a la verbalización, aquellos anteriores a la censura racional y al orden lógico. A partir de estas premisas, Humphrey (1951: 437) define la corriente de conciencia como un tipo de ficción en la cual se pone énfasis en explorar los niveles de conciencia anteriores al discurso, principalmente para revelar las características psíquicas de los personajes. En su libro posterior de 1954, *Stream of consciousness in the modern novel*, el mismo Humphrey desarrolla las técnicas que se utilizan para representar la corriente de conciencia, que difieren entre autores y de una novela a otra, clasificándolas en:

a) monólogo interior directo, mediante el cual se muestran el contenido psíquico y los procesos mentales no pronunciados total o parcialmente de un personaje sin mediar intervención aparente del autor en la narración;

b) monólogo interior indirecto, en el que un narrador omnisciente presenta el material no emitido verbalmente como si proviniera directamente de la conciencia de un personaje y, mediante comentarios y descripciones, guía al lector a través de dicho material;

c) descripción omnisciente, en la que un narrador omnisciente se limita a presentar las acciones y los pensamientos de un personaje a través de métodos convencionales de descripción y narración para que se produzca una identificación con el punto de vista de dicho personaje;

d) soliloquio, con la asunción de una audiencia formal y directa para un discurso con mayor coherencia verbal del personaje, en ocasiones en combinación con el monólogo interior.

e) drama, como representación de la mente en un estado caótico y con personificación de objetos;

f) citas poéticas, en ocasiones con la intención de mostrar fuertes reacciones emocionales;

g) libre asociación psicológica, que determina el movimiento de la corriente de conciencia en la ficción, ya sea basándose en las teorías de Freud-Jung o las Locke-Harley. La mente humana es muy activa y no puede concentrarse por mucho tiempo en un mismo objeto, así que se el pensamiento fluye a través de asociaciones mentales que tienen que ver con la memoria, los sentidos y la imaginación.

Corriente de conciencia

h) montajes espacio-temporales, también conocidos como mecanismos “cinematográficos” como perspectiva múltiple, cámara lenta, primer plano, flash-back, aceleración y fundido, entre otros. La presentación de múltiples imágenes en una situación estática, la rápida sucesión de imágenes a través de la asociación de ideas o la superposición de unas imágenes sobre otras se utilizan en la literatura para mostrar multiplicidad o diversos puntos de vista acerca de un individuo y tienen su correlato en las técnicas cinematográficas.

i) mecanismos narrativos “mecánicos”: el control de la puntuación o su elisión controlan el monólogo interior además de señalar cambios en la dirección, el ritmo, el tiempo o incluso la focalización del personaje. Los puntos suspensivos en el discurso simulan la suspensión del mismo, muestran las transiciones de la libre asociación de ideas y representan la conciencia privada de un personaje.

j) recursos retóricos: para conseguir la ilusión de una conciencia privada e individual es común el uso continuado y acumulativo de recursos tales como la repetición, la personificación, el hipérbaton, la metáfora, el anacoluto, la anáfora, el epánodos, la braquilogía, que además refuerzan la sensación de discontinuidad y la compresión del discurso. En el caso de la metáfora, se hace un uso impresionista de imágenes metafóricas además del uso de un simbolismo privado del personaje en cuestión, y estos provocan una multiplicación de los niveles de significado.

Para Friedman (1955: 5-6), son dos las técnicas o mecanismos fundamentales que sirven para presentar la corriente de conciencia en la literatura: el análisis interno, que se presenta narrativamente de manera indirecta a través de las palabras del autor y resume las impresiones del personaje, acercándose a lo que Freud llama el preconscious o el antecconscious y creando una abstracción de la conciencia; y la impresión sensorial, técnica más cercana al monólogo interior, pero incluyendo exclusivamente las regiones más lejanas del foco de atención consciente, en un intento del escritor por reproducir sensaciones e imágenes puras. Para este crítico, los novelistas del siglo veinte intentan presentar directamente el total de la conciencia a través de estos dos mecanismos y sus variaciones.

Según Humphrey (1951: 63), la dificultad y el mérito de los novelistas de corriente de conciencia es que deben mostrar a través del

lenguaje y de modo comprensible un material mental que es privado, inconsistente, discontinuo y pre-verbal. Estos deben utilizar todas las técnicas a su alcance para realizar su tarea de forma verosímil frente al lector, acudiendo especialmente al principio de coherencia suspendida, que culmina con una explicación a una asociación libre inicialmente incoherente para el lector, así como mediante el uso de imágenes, símbolos y figuras retóricas. Como la novela de corriente de conciencia se ocupa de procesos psíquicos más que de acciones físicas, los patrones formales que pueden estructurar dicha novela son clasificados por Humphrey (1951: 86) en 7 grupos:

- a) unidades de tiempo, lugar, personaje y acción;
- b) leitmotivs;
- c) patrones de géneros literarios ya establecidos;
- d) estructuras simbólicas y mitológicas;
- e) fases escénicas de la dramaturgia;
- f) ciclos naturales como estaciones, mareas, etc.;
- g) ciclos teóricos como partituras musicales, eras históricas.

De cualquier modo, es imprescindible que el novelista incorpore algún marco de referencia formal que ayude a interpretar y a dar coherencia al material “desorganizado” que teóricamente proviene de la mente de sus personajes. Garrido Domínguez (1997: 291) no considera plausible afirmar que la corriente de conciencia pueda considerarse un género mientras que el monólogo interior sea una técnica, sino que parece mucho más razonable afirmar, basándose en Chatman (1978), que ambos términos forman un sistema que debe estudiarse conjuntamente, y que el principio fundamental que rige la composición de la corriente de conciencia ha de ser, el azar, esto es, la libre asociación de ideas o asociación libre, extendiéndose dicho principio asociativo a la sintaxis (dislocaciones, construcciones fragmentarias, etc.).

Se considera que los anglosajones han sido los primeros que han aplicado de forma consistente el concepto psicológico de corriente de conciencia en la literatura, aunque variando en la forma y en las técnicas utilizadas por cada uno de ellos. La novela *El ruido y la furia*, de James Joyce, aparece inicialmente por entregas entre 1918 y 1920, publicándose por primera vez de manera completa en 1922. Situada

Corriente de conciencia

dentro de la corriente literaria del modernismo europeo, supone una ruptura con la tradición literaria hasta el momento. Sigue una estructura de 18 capítulos que transcurren durante un solo día, el 16 de junio de 1904, y que hacen referencia intertextualmente a episodios de la *Odisea* de Homero. Tal y como la define García Tortosa, la novela «pretende, ante todo, ofrecer el cuadro realista de un grupo de personajes en su bregar diario y, a través de ellos, proyectar un plano mítico desde el que se comprendan los trabajos, luces y sombras de nuestra existencia» (Joyce 2005: CLXXII). El soporte mítico, el cual da a la novela una dimensión universal, también es utilizado como estructura estabilizadora para el lector, que se enfrenta con un material verbal inconexo, que en ocasiones fluye sin orden alguno, sin puntuación o utilizando algunas de las técnicas retóricas o cinematográficas comentadas anteriormente. El motivo de la experimentalidad vanguardista de Joyce es el intento de proporcionarnos una transcripción escrita de la corriente de conciencia de sus personajes. La mayoría de las técnicas posibles a aplicar para conseguir dicho efecto están presentes en esta obra, que acaba constituyendo un ejemplo paradigmático de la corriente de conciencia en la literatura. El último capítulo de la novela presenta un largo monólogo interior sin puntuación en el que el personaje de Molly Bloom describe aspectos de su vida interior psíquica, especialmente elementos de su vida sexual pasada mezclados con sus propios deseos y sensaciones a través de la libre asociación. Por el tipo de lenguaje que emplea y la poca articulación lógica de las ideas, el efecto es la ausencia de cualquier tipo de censura racional o moral, por lo que se presupone que dichos pensamientos provienen de un área de la conciencia anterior a la emisión del lenguaje racional. He aquí un ejemplo de dicho monólogo, que también incluye hipérbaton, alteraciones fonéticas e irregularidades sintácticas, palabras que se unen y símbolos:

«[...] o una monja a lo mejor como la de esa foto guarra que tiene es tan monja como yo no sí porque son tan débiles y quejicas cuando están malos necesitan una mujer para ponerse buenos si echan sangre por la nariz te imaginarías que era O algo trágico y esa carademuerto una vez por la ronda sur cuando se torció el pie en la fiesta del coro en la Montaña de pandeazúcar el día que yo llevaba aquel vestido de Miss Stack trayéndole flores las más secas que pudo encontrar en el fondo del cesto cualquier cosa por meterse en el cuarto de un hombre su voz de solterona queriendo imaginar que se moría por sus huesos para nunca verte la jeta otra vez aunque estaba más varonil con la barba crecida en la cama con padre pasaba lo mismo» (Joyce 2005: 17-18).

El siguiente ejemplo muestra la brusca transición de una descripción a través de un narrador omnisciente hacia un monólogo interior directo. En este último apreciamos el paso de una segunda a una primera persona narrativa, con un lenguaje no formado por completo de manera racional. Se trata este de un extracto del capítulo 3 donde Stephen Dedalus pasea por la playa y el contacto con el mundo exterior refleja en su mente percepciones sinestésicas que se alternan con libre asociación de ideas, especulaciones sobre los conceptos de tiempo y espacio (que hacen referencia de forma indirecta al tiempo psicológico de Bergson), palabras en otras lenguas y onomatopeyas, terminando con los versos de una cantinela:

«Stephen cerró los ojos para oír cómo las botas estrujaban la recrujiente ova y las conchas. Estás andando sobre esto tranquilamente en cualquier caso. Lo estoy, una zancada cada vez. Un espacio muy corto de tiempo a través de tiempos muy cortos de espacio. [...] Me voy acostumbrando bastante bien a la oscuridad. Mi espada de fresno cuelga a mi lado. Bordonea con ella: ellos lo hacen. Mis dos pies en sus botas en los extremos de sus piernas, *nebeneinander*. Suena sólido: forjado por el mazo de los *demiurgos*. ¿Acaso voy andando hacia la eternidad por la playa de Sandymount? Estruja, recruje, rac, ric, rac. Dinero del mar salvaje. Maese Deasy conyóscelos bien.

¿Vendrías a Sandymount, Madeline la mar?» (Joyce 2005: 43)

Otro de los ejemplos clásicos de corriente de conciencia y considerado como uno de sus primeros textos canónicos es *El ruido y la furia* de William Faulkner, publicado en 1929. Relata la vida de una familia sureña norteamericana durante el primer tercio del siglo XX a partir del punto de vista de cuatro de sus personajes, lo cual constituye la propia estructura de la obra con cuatro partes o secciones diferenciadas, cada una consistiendo tan solo de un día, lo que ayuda a estructurar (como hemos visto anteriormente en la parte teórica) el material caótico y desordenado de este tipo de escritos. La primera sección, paradigmática de un peculiar uso de la corriente de conciencia, es presentada a través de Benjy, un hombre de treinta y tres años deficiente mental e incapaz de hablar. El método que el escritor utiliza para representar la realidad a través de la mente del personaje se basa en lo siguiente:

a) uso de la primera persona con unos monólogos interiores cortos, directos, estrictamente informativos, sin recursos retóricos apreciables y sin interpretaciones de la realidad. Así comienza la

Corriente de conciencia

novela: «A través de la cerca, entre los huecos de las flores ensortijadas, yo los veía dar golpes. Venían hacia donde estaba la bandera y yo los seguía desde la cerca. Luster estaba buscando entre la hierba junto al árbol de las flores. Sacaban la bandera y daban golpes» (Faulkner 2011: 67). Es así como el autor pretende transmitir la idea al lector de que está leyendo directamente la mente de un personaje incapaz de emitir mensajes verbales y de entender la realidad pero que discrimina y reacciona frente a los estímulos físicos exteriores;

b) las frases emitidas por los demás personajes se muestran entre comillas latinas, con la simple información de quién del entorno de Benjy es el que las pronuncia y siempre a través de lo que este escucha y percibe. Se produce una acumulación de descripciones proporcionadas por Benjy;

c) Los sentidos, como impresiones en la mente del narrador, son imprescindibles para el avance de esta sección de la novela y el traspaso de información al lector: es el caso del olfato; para Benjy, las personas que lo rodean huelen a diferentes cosas, a árboles, a lluvia, a enfermedad. Es especialmente importante el olor a árboles de su hermana Caddy, motivo que se repite en varias ocasiones en esta primera sección, como una obsesión del narrador, y que simbólicamente identificamos con la virginidad de su hermana, hasta que en la boda de esta,

«mi garganta seguía haciendo ruido y empecé a llorar. Pero mi garganta seguía haciendo ruido mientras T.P. tiraba de mí. Yo seguía haciéndolo y no sabía si estaba llorando o no, y Quentin dio una patada a T.P. y Caddy me rodeó con los brazos, y su velo brillante, y yo ya no podía oler los árboles y empecé a llorar” (98);

d) se dan continuos saltos en el tiempo que simulan el proceso asociativo mental de Benjy, cuyos estímulos presentes lo trasladan al pasado a través de algún personaje. Esto tiene relación con el carácter disperso y fragmentario de esta sección de la novela, con estructura de montaje cinematográfico sin coordinación lógica convencional, como explica M^a Eugenia Díaz Sánchez (Faulkner 2011: 40). La única marca de puntuación en el texto que Faulkner presenta para que el flujo de conciencia desordenado de Benjy adquiera cierta consistencia de significado para el lector es el tipo de letra de una frase o fragmento, en cursiva, que indica una transición entre diferentes momentos temporales. En la mente humana, y más en la de un deficiente mental equivalente a la de un niño de tres años, las

impresiones reales que provienen de los sentidos se mezclan con los recuerdos sin transiciones, como un *fluir*, pero la representación literaria ha de buscar algún artificio para conseguir un mínimo de coherencia interna. En este caso se trata del mismo título de la sección, 7 de abril de 1928, como un día en la vida del personaje, el de su treinta y tres cumpleaños, que prepara al lector y lo ayuda a comprender la estructura global del texto sin perder la ilusión de estar leyendo directamente la mente de alguien;

e) la narración de algunos hechos específicos, como por ejemplo, una borrachera, se realiza a través de la técnica experimental de mostrar impresiones estrictamente objetivas pero incoherentes del personaje, que en este caso es incapaz de interpretar lo que está sucediendo dentro de su mente; la visión borrosa y el movimiento de las cosas estáticas de su mundo, atribuidos por Benji a cualidades de los objetos mismos, se deben en realidad al efecto en su cerebro de la *zarzaparrilla* que le dan a beber en la boda de su hermana:

«Yo no lloraba pero no me podía parar. Yo no lloraba, pero el suelo no se estaba quieto y luego lloré. El suelo no dejaba de subir y las vacas corrían colina arriba. T.P. intentó levantarse. Volvió a caerse y las vacas bajaron corriendo por la colina. Quentin me cogió del brazo y fuimos hacia el establo. Entonces el establo no estaba allí y tuvimos que esperar a que volviera. No lo vi llegar. Vino por detrás de nosotros y Quentin me sentó en la artesa donde comían las vacas. Me agarré. Aquello también se marchaba y me agarré [...]» (82);

f) en ocasiones, los elementos poéticos del texto tienen que ver con estas percepciones alteradas de los sentidos, como en «La luz de la luna bajaba por las escaleras del sótano. Bebimos más *zarzaparrilla*» (97). Y los intentos de interpretación ilógica e irracional de Benji por explicar fenómenos físicos también insinúan una poética lectura directa de su mente por parte del lector: «Padre trajo a Caddy al fuego. Todos estaban fuera del espejo. Solo el fuego estaba dentro. Como si el fuego tuviese una puerta» (118).

g) recursos retóricos como personificación, representación de sinestesias, desdoblamientos narrativos del yo, etc., como en el siguiente ejemplo, que coincide con el final de la sección y que sigue mostrando las particulares percepciones de Benji: «Caddy me abrazó y yo nos oía a nosotros, y a la oscuridad, y a algo que se podía oler. Y después, vi las ventanas, donde los árboles susurraban» (126).

En la segunda sección de la novela es Quentin el narrador de un continuo monólogo interior mucho más trabajado a nivel literario, ya que muestra la psique del hermano más inteligente de la familia. Gran

parte del monólogo muestra una elaboración verbal que se aleja de lo que constituye el objeto mismo de la corriente de conciencia, aunque hay muchos elementos gramaticales, de pronunciación y de puntuación que hacen referencia al flujo de conciencia, como en este pasaje, lleno de repeticiones, letra cursiva, frases que no terminan, ausencia de puntuación para señalar la libre asociación y la falta de control sobre su propio discurso mental: «*He cometido incesto dije Padre fui yo no fue Dalton Ames. Y cuando él puso Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. Cuando él puso la pistola en mi mano yo no. Por eso yo no. Él estaría allí y ella y yo. Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames*» (130). Y llega a niveles más extremos en otros pasajes en los que el sentido de la narración se hace ininteligible, al yuxtaponer ideas diferentes, para el lector sin aparente relación, como en:

«*Las mujeres solamente utilizan el código de honor de otras personas es porque ella quiere a Caddy se quedaba se quedaba abajo incluso cuando estaba enferma para que padre no pudiera burlarse de tío Mauri delante de Jason Padre decía que tío Maury era un clásico demasiado malo hasta para exponer la persona del ciego muchacho inmortal debería haber optado por Jason porque Jason habría cometido la misma equivocación que el propio tío Mauri habría cometido no que le pusieran un ojo morado el niño de los Patterson era más pequeño que Jason vendieron las cometas a cinco centavos [...]*» (214).

La mayor parte de la obra de Virginia Wolf trata de la vida psíquica de sus personajes como elemento constituyente de la trama. En el caso de su novela *La señora Dalloway*, del año 1925, a través del uso continuado del monólogo interior indirecto, aquel que se encuentra dirigido y mediado por el narrador, nos adentramos en la conciencia de su personaje principal Clarissa Dalloway, así como en las de muchos otros, incluyendo a Peter Walsh y a Septimus Warren Smith, una especie de alter ego de Clarissa. Para María Lozano (Wolf 2008: 133):

«el lector percibe un flujo continuo de exterioridad por el que aflora a la superficie textual el discurso no-hablado de Clarissa-Septimus. Y ello se consigue con una manipulación apenas imperceptible del punto de vista por el que Virginia mezcla en todo momento diversas formas de narrar la conciencia, siempre desde la exterioridad de una voz narrativa, necesaria para introducir la distancia que permita el tratamiento irónico que veíamos pretendía».

En el caso de la novela de Wolf, la sintaxis permanece coherente; en el estilo, literario y cuidado, se aprecia continuamente la voz del narrador; y la ilusión de identificación con la mente del personaje se produce a través del ritmo narrativo que simula la libre asociación de ideas, sensaciones, recuerdos y símbolos, hasta que las ensoñaciones del personaje son interrumpidas por un evento del mundo exterior, como en el siguiente pasaje:

«Y así, mientras iba recorriendo los jarrones con la señorita Pym, eligiendo, bobadas, bobadas, se decía, cada vez más suavemente, como si esta belleza, esta fragancia, este colorido y el hecho de que la señorita Pym la quisiera, confiara en ella, fuera una ola que dejaba que la invadiera para así dominar aquel odio, aquel monstruo, para dominarlo todo; y cuando la ola la estaba elevando más y más -¡ay! ¡Sonó un disparo en la calle!» (Wolf 2008: 161).

En ocasiones, las alusiones a la característica pre-verbal de los pensamientos de los personajes son explícitas, como en este pasaje, donde la descripción omnisciente se mezcla con el monólogo interior indirecto, y donde se establece un paralelismo entre el pensamiento irracional de Septimus, el personaje del loco oficial de la novela, sus sensaciones y la ilegibilidad de un lenguaje exterior formado por el humo en forma de palabras de un avión acrobático, que le hace emocionarse:

“Así pues, pensó Séptimus, levantando la mirada, están haciéndome señas. Sin formalizarlo en palabras; es decir, que no sabía leerlo todavía; pero estaba bastante claro, esta belleza, esta belleza exquisita, y las lágrimas empañaron sus ojos al mirar las letras de humo languideciendo y disipándose en el cielo” (Wolf 2008: 169).

El experimentalismo de Virginia Wolf, por tanto, no se produce por medio de discontinuidades mecánicas ni retóricas sino con sutiles transiciones entre el interior psíquico de los personajes y el exterior objetivo, a menudo a través del uso de paréntesis, que ayudan a traspasar los distintos niveles de conciencia.

A pesar de ser los autores anglosajones los que comenzaron a desarrollar la corriente de conciencia en la literatura, existen tempranos ejemplos en la literatura española que muestran pequeñas incursiones experimentales con uso de técnicas que pertenecen a dicho concepto. De esta opinión es Garrido Ardila (2012), quien muestra cómo Miguel de Unamuno, en *Amor y Pedagogía*, de 1902, influenciado por la psicología de William James, trabajó en algunos extractos de dicha novela técnicas

Corriente de conciencia

tales como el uso de la asociación libre, de puntos suspensivos para truncar pensamientos y preparar transiciones en forma de flujo continuado, repeticiones, anáforas, etc., como se pueden observar en las reflexiones desordenadas del niño Apolodoro:

«¿Por qué caen las piedras, Apolodoro?, ¿por qué a mayor ángulo se opone mayor lado? ¡Apolodoro... boloro... boloriche...! ¡Apolo... bolo! ¡Ese Ramiro me las tiene que pagar...! Luis, Luis, mi Luis, Luisito... santificado sea tu nombre... no le digas nada, ¿has oído? ¿Por qué me llamará mamá Luis?... El oso hormiguero tiene la lengua así... ¡Pobre conejillo!, ¡pobre conejillo!» (Unamuno 2007: 109).

Se trata de tan solo un párrafo que no tiene continuidad en el resto de la novela y en ello se apoya Garrido Ardila (2012: 463) para afirmar que “En *Amor y pedagogía* se esboza de manera clara la técnica modernista del flujo de conciencia. En la novela de 1902, Unamuno distingue meridianamente la realidad exterior de la realidad interior y presta particular atención a la presencia del subconsciente. Empero, no logra fundir ambas realidades de modo que la realidad interior se revele como principio rector de la realidad externa”. Pero es en *Niebla*, de 1912, donde, debido al influjo del escritor noruego Knut Hamsun y su novela *Sult*, de 1899, que Miguel de Unamuno leyó en 1904 y donde aprendió a fusionar el interior de un personaje y la realidad exterior, el autor español consigue que las meditaciones sobre el amor de su personaje Augusto Pérez, interrumpidas por el fluir de otros muy diversos pensamientos, determinen la progresión de la trama (Garrido Ardila 2012: 463).

Luis Martín Santos, que revolucionó el panorama del realismo español en la novelística de los años 60 con la novela *Tiempo de silencio*, utiliza algunas de las técnicas de corriente de conciencia que ya habían incorporado Faulkner y Joyce a la novela. La alternancia de voces exteriores que llegan a los sentidos y a la mente de un personaje con sus comentarios mentales no pronunciados más el uso de metáforas y un lenguaje figurado y poético, con reminiscencias bíblicas, lleno de elementos sexuales que parecen escapar a la censura de la racionalidad, generan una representación artística pero verosímil de lo que pudiera ser el flujo de pensamiento que caracteriza a la corriente de conciencia. En el siguiente ejemplo, Matías asiste a las reacciones de Dorita, enamorada de don Pedro, y su pensamiento refleja la reacción cognitiva y emocional que causa la actuación de la chica, la cual nos lleva a los

lectores precisamente a través de unas instintivas reflexiones de la mente de Matías:

«¿Qué has hecho, Pedro? ¿Por qué te persiguen? ¡Dime que no es verdad, Pedro! ¡Dime que no puede ser! No una palabra de condena; no una palabra de repugnancia. Comprensión femenina, asimilación, digestión del infeliz varón en el seno pitónico. Osado el que penetra en la carne femenina, ¿cómo podrá permanecer entero tras la cópula? Vagina dentata, castración afectiva, emasculación posesiva, mío, mío, tú eres mío, ¿quién quiere quitármelo? Ajjj... Pero qué guapa, un bombón» (Martin-Santos 2000: 148).

A pesar de mantener una estructura gramatical y sintáctica libre de errores, la ausencia de delimitación o puntos y aparte entre los “discursos” de ambos personajes más la enumeración de sustantivos que hacen referencia al psicoanálisis y sus componentes sexuales, señalan la deriva del pensamiento-ensañación de Matías. La conocida escena del Pedro encerrado en los calabozos de una comisaría tras ser detenido acusado de practicar el aborto a la hija del Muecas muestra a través de un largo monólogo interior directo las divagaciones del personaje y la pérdida del control de la racionalidad de su pensamiento. En una de las partes de dicho monólogo interior se encuentran repeticiones de palabras que acaban perdiendo su sentido, asociaciones de ideas como intromisiones mentales incontrolables que atormentan al personaje, frases cortas que imponen un ritmo discontinuo en los significados, cambio de persona de tú al yo como un mecánico distanciamiento de la realidad a través de un diálogo consigo mismo. Se trata de un muy buen ejemplo de corriente de conciencia que nos recuerda a unas de las citas de Quentin de la novela de Faulkner incluidas anteriormente:

«Decir: quiero, sí, quiero sí, quiero, quiero, quiero estar aquí porque quiero lo que ocurre, quiero lo que es, quiero de verdad, quiero, sinceramente quiero, está bien así. «¿Qué es lo que pide todo placer? Pide profunda, profunda eternidad.» Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste. ¿Por qué dices tú? Yo. No pensar, No pensar. No pensar» (Martín-Santos 2000: 162).

Julio Cortázar, considerado uno de los representantes de la generación del boom latinoamericano de los años 60, fue un escritor que consiguió un alto grado de experimentalidad en lengua castellana. Su novela *Rayuela*, publicada en 1963, contiene abundantes ejemplos de técnicas relacionadas con la corriente de conciencia para intentar mostrar la vida interior de los personajes, especialmente a través del

Corriente de conciencia

monólogo interior indirecto, combinado con simbolismo, repeticiones, elipsis y frases inacabadas:

«[...] despegándose de la piel esquimal que era maravillosamente tibia y casi perfumada y tan esquimal que daba miedo, salir al rellano, bajar, bajar solo, salir a la calle, salir solo, empezar a caminar, caminar solo, hasta la esquina, la esquina sola, el café de Max, Max solo, el farol de la rue de Bellechasse donde...donde solo. Y quizá a partir de ese momento» (Cortázar 2005: 206).

Y continúa con juegos en la puntuación, uso de paréntesis y una reflexión sobre la limitación del lenguaje para representar los pensamientos, siempre a través de un narrador que se introduce en la mente desordenada de Horacio pero que parece controlarlo: «Pero todo en un plano me-ta-fí-si-co. Porque Horacio, las palabras...Es decir que las palabras, para Horacio... (Cuestión ya masticada en muchos momentos de insomnio.)» (206-207).

Es común en novelas o textos que hacen unos de la corriente de conciencia utilizar personajes con la conciencia alterada a causa del alcohol (como hemos visto anteriormente en Faulkner), de las drogas, de alguna enfermedad mental o incluso por estar en un estado de duermevela. En uno de los pocos pasajes en los que se aprecia un monólogo interior directo, sin intervención del narrador, Horacio está borracho, y la libre asociación de pensamientos le provoca una confusión de personas narrativas y hasta de idiomas:

«(Basta. Andate. Andá al hotel, date un baño, leé Nuestra Señorta de París o Las Lobas de Machecoul, sacate la borrachera, nada menos.) Pureza, horrible palabra. Puré, y después za. Date un poco cuenta. El jugo que le hubiera sacado Brisset. ¿Por qué estás llorando? ¿Quién llora, che? Entender el puré como una epifanía. Damn the language. Entender. No inteligir: entender» (208).

En el capítulo 34 de la novela de Cortázar se da una peculiar técnica literaria experimental que intenta mostrar el multiprocesamiento de información o capacidad multitarea del cerebro, que se puede relacionar con la libre asociación, y por tanto, con la corriente de conciencia. A esta técnica literaria se le incorpora una técnica de edición, ya que se transmiten en paralelo, casi simultáneamente, dos líneas de pensamiento, una de las cuales se escribe en las líneas impares del capítulo, y la otra en las líneas pares. El resultado es una inicial

confusión para el lector no avisado, quien, una vez consciente del truco, intenta recomponer la obvia discontinuidad y desconexión de ideas manteniendo ambas líneas de pensamiento en su lectura. El efecto es algo parecido a una corriente de pensamiento forzada en el lector puesto que las palabras y las ideas fluyen de una línea para otra creando interferencias en el proceso lineal de lectura tradicional. Aquí está el comienzo del capítulo, donde en las líneas impares, un joven indeterminado de apellido Bueno de Guzmán relata en primera persona su viaje a Madrid (esta historia proviene de una novela de Pérez Galdos que supuestamente Horacio Olivera está leyendo), mientras que en las pares, Horacio Olivera reflexiona sobre la Maga, haciendo uso de la primera, segunda y tercera personas; aunque en algún punto determinado del capítulo las dos líneas de pensamiento confluyen en cierta medida. Es una reconstrucción literaria de las intromisiones mentales, a través de un cierto flujo de conciencia, que se producen por parte de pensamientos ajenos al acto de la lectura de un libro y su contenido:

«En septiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento. Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía; algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando realicé los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé esta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles [...]» (Cortázar 2005: 341).

A *Rayuela*, de Cortázar, se le achaca como inverosímil el uso indiscriminado de un eruditismo cultural e intelectual en forma de citas y referencias a obras y autores, pero en realidad se trata de un aspecto que caracteriza esta novela: el carácter autobiográfico de la misma. La vida de su autor en el París de los 50 y los 60 encontraba todas esas referencias intelectuales de una forma natural en los ambientes bohemios y literarios que frecuentaba y que quedan reflejados en la novela. De hecho, Garrido Domínguez (1997: 290) asocia el desarrollo del procedimiento literario de la corriente de conciencia a partir de un tipo de narrativa realista, surgido a partir de Lawrence Sterne, que permite al autor proyectarse en sus personajes, esto es, la forma autobiográfica. Brody (1975: 53-54), por su parte, apunta la existencia en la novela de Cortázar de elementos retóricos en el lenguaje y en el estilo que implican discontinuidad y añaden incoherencia al discurso como elipsis, anáfora, epánodos, anacoluto, uso de paréntesis, braquilogía; al tiempo que abundan formas retóricas que implican

Corriente de conciencia

unidad, como metáfora, personificación, sinestesia, silepsis, polisíndeton, neologismos. Por lo que concluye que a lo largo de *Rayuela* existe una tensión entre ambas nociones.

Silvia Burunat (1980) ha estudiado el monólogo interior y la corriente de conciencia en la narrativa española entre 1940 y 1975. Uno de los novelistas que trata es Camilo José Cela, cuyas novelas *San Camilo 1936* (1969) y *Oficio de tinieblas 5* (1973) usan la técnica de monólogo interior en primera y segunda persona al tiempo que muestran la corriente de conciencia de sus respectivos personajes narradores: «La estructura de *San Camilo 1936* como novela se apoya en la estructura de la conciencia personal y de la sociedad» (Burunat 1980: 70) y en ella se aprecian el motivo del espejo, cambios frecuentes y abruptos en el hilo narrativo, ausencia del punto y aparte, creando una impresión de continuidad caótica, con un narrador y una historia que se van haciendo a sí mismos. También se dan el procedimiento conocido como sí/no o deshojamiento de la margarita, el palabreo, los murmullos transformados en lenguaje escrito. Hay sensaciones visuales, sonoras y olfativas (71) además de leitmotivs obsesivos que incluyen las moscas y los motivos sexuales representados por las casas de prostitución. De *Oficio de tinieblas 5* comenta que «es una obra psicoterapéutica que sirve para dar rienda suelta a los complejos y obsesiones del narrador» (77) y que «la conciencia del narrador se nos muestra confusa, difusa, disgregada [...] y se repliega en sí misma» (78). Si a ello le añadimos la ausencia de puntuación, la falta de lógica, las enumeraciones, el uso de otras lenguas, sus palabras y frases en desorden aparente que vuelven una y otra vez de forma obsesiva a la mente del personaje, y el uso del tú como desdoblamiento de la mente del narrador, tendremos que constituye, junto con la anterior, una novela representativa del concepto de corriente de conciencia en España.

En el caso del escritor Juan Goytisolo, Burunat (1980) escoge sus novelas *Señas de identidad* (1966) y *Reivindicación del conde Don Julián* (1970) como las más experimentales en relación con la representación del mundo psíquico de sus personajes. En el caso de la primera, «técnicamente, Goytisolo emplea los más diversos materiales: el contrapunto, la discontinuidad, la superposición temporal, distintas personas gramaticales, versículos impuntuados, contraste entre la intimidad de la voz del protagonista y el alcance sonoro de las voces corales [...] verbosidad exasperante que roza la histeria» (Burunat 1980: 115), tachándola de «verdadera creación lingüística de intención

renovadora, rebelde en cuanto rechaza la autoridad del diccionario oficial, las leyes de la gramática y de la puntuación tradicional» (117). El protagonista se encuentra alienado, encerrado dentro de sí mismo, cuya representación literaria se realiza a través de un abundante simbolismo y materiales como la fotografía. En el caso de *Reivindicación del conde Don Julián* (1970), se produce una destrucción del código de signos lingüísticos mediante la subversión de la lengua, existe un delirio de persecución sexual por parte del personaje, quien viaja a través de la televisión, el cine y el kif, la droga marroquí. Ya hemos comentado anteriormente que algunos autores que emplean las técnicas para la representación de la corriente de conciencia, en ocasiones fabrican personajes sometidos al alcohol o a las drogas, lo que les sirve de excusa para experimentar con procedimientos narrativos innovadores que pudieran representar esos estados mentales anormales o con una menor coherencia racional. Goytisoló (1985), como crítico literario, apadrina la obra *Larva* (1983), del escritor español Julián Ríos, y de la cual manifiesta que se trata de la novela que ha logrado un nivel más alto en una experimentación cercana a la de Joyce en *Ulysses* o en *Finnegans Wake*.

En el caso de *Campo cerrado* (1968), de Max Aub, la corriente de conciencia se manifiesta en el estado de duermevela de su personaje principal, quien comienza filosofando, continúa con un fluido lenguaje metafórico y símiles, para acabar aludiendo a los sentidos (Burunat 1980: 160). De Juan Benet y su novela *Volverás a Región* (1967), es interesante remarcar el cambio de nombre de sus personajes, al igual que hacía Goytisoló, a la vez que refleja la influencia en la novela de la filosofía del tiempo de Bergson y del acceso al pasado a través de las sensaciones. Además, “estamos ante una novela intelectualizada, con una fuerte influencia faulkneriana, también de técnica cinematográfica, que se nota en la fuerza de ciertas imágenes, de ciertos movimientos y gestos” (Burunat 1980: 195).

El cuento «Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo» del uruguayo nacionalizado Juan Carlos Onetti refleja el paseo invernal de su protagonista por calles principales de Buenos Aires al tiempo que su mente divaga constantemente entre sensaciones e impresiones exteriores que se mezclan con el mundo de fantasía e historia que comienza a construir a medida que camina. La forma de presentación de todo este material mental del personaje es el monólogo interior indirecto, dirigido por una voz narrativa a veces poética, a veces neutra. Muchas otras técnicas ayudan a realizar la transposición de los

Corriente de conciencia

pensamientos pre-verbales a la tinta del papel. Entre ellas están: el cambio de nombre de personaje, que adopta diferentes personalidades, identificándose con personajes históricos reales, como el Gran Duque de Rusia, Alejandro Iván, o con otros más literarios, como Tanga's, salido de una novela de Jack London; la asociación libre, que es el verdadero motor del relato y que según Chatman (1990) constituye la característica esencial de la corriente de conciencia; el simbolismo y las imágenes que transforman elementos urbanísticos del Buenos Aires del tiempo del relato en elementos diferentes pero integrados en las ensoñaciones del protagonista; el uso de palabras en lengua inglesa; el uso de las mayúsculas para definir los letreros que surgen por la ciudad, incluidos titulares de periódicos que dan pie a introducir nuevos elementos para las historias mentales del personaje; aunque ni la sintaxis ni la gramática son inconexas, sí lo el sentido de algunos párrafos, que mezclan espacios y tiempos históricos, así como personajes. He aquí un pasaje del relato, casi al comienzo, donde se aprecia cómo la imaginación del personaje vuela a partir de las impresiones del mundo exterior que le proporciona el paseo por la avenida de Mayo de la ciudad de Buenos Aires pero siempre a través de su mundo interior y mental que transforma la ciudad en un paisaje impresionista, con el que se interrelaciona a través de la libre asociación mediante una verbalización simulada por el narrador de unos pensamientos pre-verbales:

«Obtuvo, primeramente, una exagerada visión polar, sin chozas ni pingüinos; abajo, blanco con dos manchas amarillas, y arriba el cielo, un cielo de quince minutos antes de la lluvia. Luego: Alaska – Jack London –, las pieles espesas escamoteaban la anatomía de los hombres barbudos; las altas botas los hacían muñecos incaibles a pesar del humo azul de los largos revólveres del capitán de Policía Montada y, al agacharse en un instintivo agazapamiento, el vapor de su respiración falsificaba una aureola para el sombrero hirsuto y las sucias barbas castañas. Tanga's hacía exposición de su dentadura a orillas del Yucón» (Onetti 1994: 27)

La aparición de Jack London y sus personajes surgen en la mente del protagonista del relato por libre asociación con el frío del invierno bonaerense. En este caso, esa vida mental del personaje está fuerte influida por sus lecturas literarias. Pero el contacto con la ciudad y sus estímulos lo hace volver intermitentemente a la realidad por momentos: «En Rivadavia un automóvil quiso detenerlo; pero una maniobra enérgica lo dejó atrás, junto con un ciclista cómplice. Como trofeos del

fácil triunfo, llevó dos luces del coche al desolado horizonte de Alaska» (28). La dualidad de la voz narrativa en Onetti, esto es, la presencia omnisciente del narrador como guía en el discurso mental del personaje, es muy marcada debido al cuidado y poético estilo de su prosa, al igual que en el caso de Virginia Wolf, aunque en el uruguayo el tono es más irónico y hace referencia a un mayor número de referencias culturales, al estilo de Cortázar, aunque sin integrarlas de forma coherente en la narrativa, como sí hace este último.

Juan Marsé escribe en 1973 *Si te dicen que caí*, una reflexión novelada sobre la posguerra barcelonesa a través de una compleja estructura con saltos en el tiempo, a modo de flash-backs cinematográficos, que favorecen la intromisión de recuerdos en la mente del narrador principal, Antoñito Faneca, un celador de mediana edad de un anatómico forense que, al reconocer en un cadáver recién llegado a un antiguo amigo, Daniel Javalones, el Java, recuerda su infancia durante los años cuarenta en un barrio obrero de la capital. Uno de los principales mecanismos a través de los cuales va surgiendo la trama de la historia son los *aventis*, verdaderos correlatos hablados de una corriente de conciencia que pudiéramos llamar colectiva. Estos son historias que se cuentan entre ellos y los materiales de los que están conformados son, según Valls (2009: 25), «lo que los chicos saben o han oído de forma fragmentaria en las sobremesas de sus padres, y de rumores de la calle, adobados con historias de tebeo, canciones de moda o películas de programas dobles, pero también de las especulaciones de su fértil imaginación». Las funciones que contienen dichos *aventis* se pueden resumir en: 1) entretener a esos niños *kabileños* (denominación en la novela para los residentes en Barcelona de origen valenciano o murciano) y *charnegos* de barrio pobre de la posguerra barcelonesa; 2) tratar de explicar los acontecimientos de la guerra y el estado de la sociedad del momento; 3) mostrar modelos de comportamiento inconsistentes con la verdad oficial y manifestar deseos ocultos o inconscientes. La forma de construcción de dichos *aventis* tiene muchas similitudes con la forma en que la corriente de la conciencia es representada en la literatura por cuanto que se vale de elementos exteriores subjetivados por los receptores, sirviendo de base para incorporar elementos de la cultura popular ficcional de la época más una capacidad imaginativa que proviene de zonas cercanas al inconsciente, o por lo menos, sin la censura lógica y racional del pensamiento lógico. En el primer marco narrativo de *Si te dicen que caí* (1973), los *aventis* son precisamente el material del que están formados los monólogos interiores indirectos, los soliloquios y los diálogos del personaje que se

convierte en narrador homodiegético. La mezcla de realidad y ficción en ellos crea una ambigüedad subjetiva que muestra la vida psíquica de los personajes y que acaban determinando la configuración de la trama. La inclusión continua de elementos sexuales en los *aventis* refuerza la idea del origen preconsciente de su formación. En este ejemplo, donde se relata la representación de un acto sexual a través de la descripción y de un monólogo interior indirecto en tercera persona que se introduce en la mente del personaje del Java, observamos además, al final, una sutil forma de asociación libre que remite de manera a la guerra civil española, verdadera protagonista de la mayoría de los *aventis* de la novela. Y sus formas verbales, con infinitivos y condicionales, provocan una sensación de irrealidad a pesar de los explícitos detalles:

«Pero al instante suenan tres golpes de bastón en el parquet: fuera pintalabios, y nueva orden: tumbarla y espatarrarla y morderla donde ya sabes hasta hacerla gritar como loca, llevarla a la silla y vestirla la capa pluvial, juntar sus manos tras el respaldo y atarlas con el cordón morado, y chuparle los pechines mientras ella echa la cabeza atrás, pataleando. Esto saldría mejor, pero luego, arrastrándose sobre la alfombra mientras él la azota con el cordón, volvería a inmovilizarse acurrucada junto a los fusilados al amanecer con la cabeza oculta entre los brazos» (Marsé 1989: 21).

Dichas historias inventadas por los chicos de la posguerra acaban por ser representadas por ellos mismos en el teatro improvisado de un refugio antiaéreo, donde, con la participación de huérfanas de un colegio de monjas cercano, exorcizan fantasmas de guerra, torturas y violaciones con puestas en escena que sirven de estructura para pensamientos que van del tiempo presente a la época de guerra en la mente de sus personajes. Y en alguno de los casos, hasta se utilizan elementos mítico-bíblicos, como la representación de la lucha entre Luzbel –el Java- y el arcángel Miguel –la Fueguiña- para ilustrar la tensión sexual que se intercala con la representación: «[...] tus manos crispadas buscaron asidero en sus piernas, arrastrándote entre maldiciones y azufre del averno, bribón, clavando los dedos en sus muslos morenos, tirando de su faldita y echando miraditas al director con el rabillo del ojo, astuto marrano» (Marsé 1989: 97). En el pasaje anterior se hace evidente la voz distanciada del narrador (Anto)Ñito, que habla de tú al Java al tiempo que describe sus intenciones introduciéndose en su mente. Al final de la novela, en dos casos similares de coacciones y coscorriones por parte de un falangista a dos chicos de la pandilla para sonsacarles información, se produce un soliloquio de

cada chico alternado con un monólogo interior directo cuyo contraste entre lo pronunciado y lo pensado muestra el interior psíquico de los personajes con elementos de la asociación libre. En el siguiente pasaje, el lector se encuentra con la voz de un Ñito todavía niño, cuando lo llamaban Sarnita, casi sin intervención aparente del narrador, a no ser por el «le diré» de la primera transición de niveles de conciencia:

«¡Ay! Déjeme ir con mi madre que me está esperando, juro que me portaré bien y no haré cochinas con las niñas, lo juro, señor, adiós, le diré, vaya mierda de pluma que te llevas, desgraciado, que eres un lacayo de la cruzada y así se te pudra el ojo de cristal si es que algún día te lo conceden por los servicios prestados, que lo dudo, tuerto de mierda y, en fin, camarada, solo una cosa quería pedirle antes de irme: ¿me deja ver la Star, empuñarla un momentito? Pam, pam, quién tuviera una igual» (Marsé 1989: 2011).

La vida perra de Juanita Narboni, de Ángel Vázquez Molina, publicada por primera vez en el año 1976, presenta la vida cosmopolita de la ciudad de Tánger desde los años 30, cuando la ciudad tenía estatuto internacional neutral, pasando por la guerra civil española y la segunda guerra mundial, hasta su progresiva arabización total, a través del punto de vista de Juanita, la hija de una española y un gibraltareño. En esta novela, se produce un flujo continuado apenas sin transiciones claras de puntuación entre los diálogos, los monólogos interiores directos y los soliloquios de la protagonista, quien, debido a su crianza en una ciudad multiétnica (judíos, árabes, cristianos españoles y británicos), se maneja en una mezcla de lenguas que incluyen el español andaluz, el inglés, el francés, el árabe y el *yaquetía*, que consiste en palabras de los judíos sefardíes residentes en el norte de Marruecos. Dicha alternancia de lenguas y técnicas narrativas genera una identificación con el punto de vista del personaje, quien no es capaz de llevar una línea congruente y definida de pensamiento, sino que este avanza como por sí solo, y determina la manera como el lector se enfrenta a los acontecimientos narrados. Esto se hace especialmente reconocible en pensamientos invasivos sobre incesto con su padre y las críticas al comportamiento sexual de su hermana, debido a su propia represión sexual, como vemos en los siguientes ejemplos: «Las malas lenguas dicen a espaldas de mamá que para meterle mano a las menores. Por eso me repugna tanto papá» (Vázquez 2000: 29); «Papá, por favor, acaba de una vez. Adiós, adiós, merci infiniment. Son muy buenos» (54); «Tú escoges los vinos, daddy dear, te caiga un mal» (80); «Me porto bien, mamá, por lo más sagrado. Sigo virgen, intocada...No soy como esa perra de mi hermana» (56). Gran parte de la novela y de los soliloquios o monólogos interiores

se produce con el personaje en el cementerio, dirigiéndose a su madre muerta, que le sirve de interlocutor ficticio para generar un dialogismo de tipo bajtiniano que se une al fluir de su conciencia, como se ve en el siguiente pasaje: «¡¿¿Cómo eras, mamá?! ¡Ayúdame, ayúdame, mamá, ahora mismo no me acuerdo de cómo era tu cara! Y lo que es aún peor...¡No te oigo! Muy bien, no te exaltes, no te preocupes por el momento” (218). A medida que Juanita se va haciendo mayor y perdiendo la memoria, sus monólogos interiores son más inconexos, propios de la corriente de conciencia, como en: “¿Por dónde me quedé? ¡Esta memoria maldita! La repisa, la repisa... ¡Cómo tengo la cabeza! (219).

Amuleto, de Roberto Bolaño, novela corta publicada por vez primera en 1999, es un largo monólogo interior directo en el que el personaje de Auxilio Lacouture, uruguayo residente en México que ya apareciera en *Los detectives salvajes* (1998) del mismo autor, relata sus experiencias en el México de fines de los 60 y comienzos de los 70. Aunque algunos críticos hacen referencia a que la corriente de conciencia solo es pensable en tiempo presente, en este caso se utiliza el pasado verbal, aunque no por ello deja de mostrar la vida psíquica del personaje. Es Auxilio misma quien adopta una posición narrativa que equivale a un monólogo interior indirecto. La historia gira en torno a los 13 días que pasó encerrada en los lavabos de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM cuando esta fue tomada por los militares mexicanos. La novela, y por ende, el pensamiento de Auxilio, vuelve una y otra vez de manera obsesiva, como si de una composición musical se tratase a esos hechos, que se independizan del tiempo cronológico y se convierte en un infinito tiempo psicológico subjetivo, como del que habla Bergson, incluso con matices circulares de influencias borgianas. En este pasaje, Auxilio asiste a una manifestación en Ciudad de México como protesta por el golpe chileno contra Allende en 1973:

«Allí vi algunas caras conocidas del 68 y vi a algunos irreductibles de la Facultad y sobre todo vi a jóvenes mexicanos generosos. Pero también vi algo más: vi un espejo y yo metí la cabeza dentro del espejo y vi un valle enorme y deshabitado y la visión del valle me llenó los ojos de lágrimas, entre otras razones porque por aquellos días no paraba de llorar por las cuestiones más nimias. El valle que vi, sin embargo, no era una cuestión nimia. No sé si era el valle de la felicidad o el valle de la desdicha. Pero lo vi y entonces me vi a mí misma encerrada en el lavabo de mujeres y recordé que allí había soñado con el mismo valle y que al despertar de ese sueño o

pesadilla me había puesto a llorar o tal vez fueron las lágrimas las que me despertaron. Y en ese septiembre de 1973 aparecía el sueño de septiembre de 1968 [...]» (Bolaño 2005: 67).

El espejo sirve de transición entre el mundo exterior aparentemente objetivo y la vida psíquica interior de Auxilio, que sigue sus propias reglas lógicas. El valle supone también un elemento simbólico privado del personaje, que cree haber vivido o haber soñado años antes lo que le estaba sucediendo en ese instante. En este párrafo, por tanto, se mezclan impresiones, recuerdos, sensaciones, asociación de ideas, imágenes y símbolos privados. A medida que avanza la novela, los significados comienzan a adoptar un carácter más críptico, y el simbolismo y el tono poético se multiplican, llevando la mente de Auxilio por caminos que ella no puede controlar, como por el efecto de alguna droga alucinógena:

«Y entonces miré a Ernesto y me pareció por un momento que el fondo de la habitación, con la cama como vela arrasada, se despegaba del resto de la habitación, se alejaba del edificio del hotel Trébol, navegando por un lago que a su vez navegaba por un cielo clarísimo, uno de los cielos del valle de México pintado por el Dr. Atl» (Bolaño 2005: 86-87).

Al final de la novela, como si de un delirio onírico se tratase, el personaje de Auxilio explica que soñaba con una vocecita que la conminaba a declarar profecías, la mayoría de carácter literario e intelectual, que relacionaban el futuro con reencarnaciones de famosos escritores. Ella, tras volver al episodio del baño de la facultad de la UNAM, explica: «Entonces yo tomaba aliento, dudaba, ponía la mente en blanco y finalmente decía: mis profecías son estas. Vladimir Maiakowski volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2124. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el año 2101 [...]» (Bolaño 2005: 134); y así durante tres páginas, como las referencias literarias de Rayuela, aunque todas juntas y utilizadas como un juego mental que su propia psique, dominada por el sueño y la corriente de conciencia, ya no puede controlar.

BIBLIOGRAFÍA.

Bolaño, Roberto. *Amuleto* (1999), Barcelona, Anagrama, 2005, 2ª ed. (col. Narrativas Hispánicas);

- Bowling, Lawrence E. «What is the Stream of Consciousness Technique?». *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*, 55/4 (1950), pp. 333-345;
- Brody, Robert. «Stream-of-consciousness techniques in Cortázar's "Rayuela"», *Symposium*, 29/1 (1975), pp. 48-56;
- Burunat, Silvia. *El Monólogo Interior como Forma Narrativa en la Novela Española (1940-1975)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980;
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1978), Madrid, Taurus, 1990;
- Cortázar, Julio. *Rayuela* (1962), Ed. Andrés Amorós, Madrid: Cátedra, 2005, 18ª ed. (col. Letras Hispánicas, n.º 200);
- Faulkner, William. *El ruido y la furia* (1929), ed. Mª Eugenia Díaz Sánchez, trad. Ana Antón-Pacheco, Madrid, Cátedra, 2011, 8ª ed. (col. Letras Universales, n.º 226);
- Friedman, Melvin J. *Stream of consciousness: a study in literary method*, New Haven, Yale University Press, 1955;
- Garrido Ardila, Juan A. «Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y *Amor y pedagogía* a Knut Hamsun y *Niebla*», *Hispanic Review*, 80/3 (2012), pp. 445-466;
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996;
- Goytisolo, Juan. *Contracorrientes*, Barcelona, Montesinos, 1985;
- Humprey, Robert. «Stream of Consciousness: Technique or Genre»; *Philological Quarterly*, 30 (1951), pp. 434-437; *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley, University of California Press, 1954; James, Henry. *The Principles of Psychology*, New York, Holt, 1890. Disponible en <https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft> [Consulta: 30/6/2014];
- Joyce, James. *Ulises* (1922), ed. De Francisco García Tortosa, trad. de Francisco García Tortosa y Mª Luisa Venegas Lagüéns, Madrid, Cátedra, 2005 (col. Letras Universales, n.º 300);
- Marsé, Juan. *Si te dicen que caí* (1973), Barcelona: Seix Barral, 1989;
- Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio* (1961), Edición de Alfonso Rey, Barcelona, Crítica, 2000 (col. Clásicos y Modernos, n.º 4);
- Onetti, Juan Carlos. «Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo», en *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 27-33;
- Scholes, Robert; Kellogg, Robert. *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press paperback, 1968;
- Unamuno, Miguel de. *Amor y pedagogía* (1902). Madrid: Espasa-Calpe, 2007; *Niebla* (1912), ed. De Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra, 2005 (col. Letras Hispánicas, n.º 154);

Daniel Arrieta Domínguez

- Valls, Fernando. «Teoría y práctica de la "Aventi" en Juan Marsé», *Ínsula*, 64/755 (2009), pp. 23-27;
- Vázquez, Ángel. *La vida perra de Juanita Narboni* (1976), ed. de Virginia Trueba, Madrid, Cátedra, 2000 (col. Letras Hispánicas, n.º 505);
- Wolf, Virginia. *La señora Dalloway* (1925), ed. de María Lozano, trad. de Mariano Baselga. Madrid: Catedra, 2008, 6ª ed. (col. Letras Universales, n.º 173).

Daniel ARRIETA DOMÍNGUEZ

Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales