

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Sistema Universidad Abierta
Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas

Análisis narratológico de
Señora de rojo sobre fondo gris
de Miguel Delibes

Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta

María Teresa Domínguez Pacheco

Asesor: Dr. Jose María Villarías Zugazagoitia

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	2
I. Elementos de una narración	7
1.1. Universo diegético	7
1.2. La dimensión actorial del relato	11
1.3. Dimensión espacial del relato	13
1.4. Dimensión temporal del relato	16
1.5. La figura del narrador	20
1.6. Los modos de significación	28
II. El monólogo interior: un modo de enunciación	34
2.1. Naturaleza del monólogo interior	34
2.2. El monólogo interior y el fluir de la conciencia (<i>stream of consciousness</i>)	38
2.3. Formas de representación de la conciencia	41
2.4. Rasgos del monólogo interior	49
2.5. El lenguaje interior	53
2.6. Otros géneros próximos al monólogo: el relato rememorativo, el diario, el soliloquio y el uniparlamento	57
III. Miguel Delibes y la novela	61
3.1. Evolución de la Literatura española a partir del fin de la guerra civil	61
3.2. Miguel Delibes, el autor	62
3.3. Contenido temático y formal de sus obras	66
IV. Análisis diegético de <i>Señora de rojo sobre fondo gris</i>	71
4.1. Elementos de su narrativa	71
4.1.1. Dimensión actorial	71
4.1.2. Dimensión espacial	81
4.1.3. Dimensión temporal	83
4.1.4. Perspectiva del relato	87
4.1.5. Enunciación narrativa	89
4.2. Monólogo interior o diálogo imaginario	90
Conclusiones	101
Bibliografía y hemerografía	116

Introducción

El presente trabajo es un análisis de la novela *Señora de rojo sobre fondo gris* de Miguel Delibes y una búsqueda de parámetros objetivos para apreciarla. El interés por el tema surgió al comprobar, primero, que Delibes es un escritor contemporáneo, con obras de alta calidad literaria, reconocido tanto en su país¹ –España– como internacionalmente², poco estudiado en la UNAM: no forma parte de los Planes de estudio oficiales ni aparece en las Guías de estudio de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas; esto se refleja en que sólo se han hecho cuatro tesis –todas ellas de licenciatura– en la facultad³; y segundo, que dentro de los múltiples estudios realizados sobre su obra en el extranjero, muy poco se ha referido a esta obra, catalogable dentro de las más agradables del autor. Además, resulta atractivo que, dentro del *boom* del *stream of consciousness* nacido bajo la influencia del pensamiento freudiano, este autor escriba, en marcado contraste, un monólogo interior realista siguiendo una línea de pensamiento coherente.

Para realizar el estudio, este trabajo se centrará principalmente en dos aspectos: el modelo del análisis de la narrativa desde el punto de vista propuesto por Luz Aurora

¹ Entre los reconocimientos más importantes que ha recibido están el Premio Nadal, ganado en 1947 con *La sombra del ciprés es alargada*, el Premio Nacional de Literatura (1955), el Premio Nacional de las Letras (1991), el Premio Cervantes (1993), y el Premio Nacional de Narrativa (1999) con *El hereje* (p. interior de presentación de: Miguel Delibes, *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Destino, 2004); es miembro numerario de la Real Academia Española, desde el 1 de febrero de 1973 (Ana María Navales, *Cuatro novelistas españoles. M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*. Madrid: Fundamentos, 1974, p. 20).

² En el año 2000, la Junta de Castilla y León propuso su candidatura al Premio Nobel de Literatura, obteniendo el apoyo de numerosas entidades culturales e intelectuales españolas e internacionales. El Consejo de Dirección de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) resolvió proponer a la Academia Sueca los nombres de los escritores Miguel Delibes, Francisco Ayala y Ernesto Sábato como candidatos al Premio Nobel de Literatura de 2007; http://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_Delibes, 13 de mayo de 2007

³ Las tesis son *El concepto unamuniano de intrahistoria y los valores humanos en "Aún es de día"* de José Luis Reyes Ocampo y dirigida por María de la Concepción Andueza Cejudo; *"Los santos inocentes" de Miguel Delibes y la imaginería* de Yolanda Rivera Rosas, asesorada por María Teresa Miaja de la Peña; *Miguel Delibes y la incapacidad comunicativa* de Gerardo Robles Hernández, con la asesoría de Lourdes Franco Bagnouls y *El ayer de Eloy: forma y fondo de "La hoja roja" de Miguel Delibes*, de Roberto Santiago Velásquez, bajo la dirección de Ramón Moreno Rodríguez. Además, Gerardo Robles Hernández presentará en breve su tesis de maestría sobre este autor.

Pimentel⁴, es decir, estudiando los elementos presentes en un marco narrativo, y el análisis sobre los distintos modos de narración relativos a la técnica del monólogo o cercanos a ella, presentados por Eduardo Aznar⁵ y Silvia Burunat⁶; Pimentel menciona la situación de enunciación como uno de los principales aspectos de un relato; esto hizo necesario incluir, tanto *El monólogo interior* de Aznar como *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española* de Burunat como piezas claves del marco teórico; de hecho, el modo de enunciación en *Señora de rojo...* es tan importante que se vio conveniente dedicar un capítulo completo al estudio de la teoría que permita catalogarlo y apreciar su riqueza.

Por tanto, el trabajo puede dividirse en cuatro partes principales: capítulos I y II, marco teórico en el cual pueda encuadrarse la obra, compendiando puntos de vista de diferentes autores interesados en el tema; capítulo III, para dar referencias sobre la persona y la obra de Miguel Delibes, y capítulo IV, análisis de la novela a la luz de lo anterior.

Así pues, en el capítulo I se expone qué es un universo diegético, sus dimensiones actorial, espacial y temporal, así como las distintas perspectivas desde las cuales puede ser visto ese mundo. En la primera se explica cómo se construyen los personajes y de qué tipo pueden ser, así cómo la importancia que tiene en la configuración de su personalidad el punto de vista de quien les va dando forma a lo largo del relato. En la dimensión espacial se expone la importancia que tenían los espacios diegéticos en el siglo anterior a Delibes, especialmente las ventanas –pues habiéndose asomado a una, el personaje narrador de *Señora de rojo...* empieza su monólogo–, y el uso que se da a los espacios en la actualidad, haciendo especial énfasis en la carga significativa de que se les puede dotar: al perder importancia en sí mismos han ganado en significado, por la focalización de que se

⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: siglo XXI, 2002.

⁵ Eduardo Aznar Inglés. *El monólogo interior (un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la Literatura)*. Barcelona: EUB, 1996.

⁶ Silvia Burunat. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984.

les dota. Después se continúa explicando la dimensión temporal, tan relevante en las distintas técnicas narrativas; se distingue entre el tiempo de la ficción, interior a la historia, y el tiempo de la narración, externo a aquélla; se mencionan con amplitud los factores del orden, la duración y la frecuencia de los acontecimientos, así como de las variaciones que se les pueden hacer y su uso.

Posteriormente se habla sobre la figura del narrador, sus funciones –mediación, cesión de la palabra, focalización–, la diferencia entre él y el autor de la obra, su grado de involucramiento en ella (personaje o no) y su consecuente relación (heterodiegética, homodiegética o autodiegética; extradiegética o intradiegética) con el universo ficcional, así como las alteraciones temporales a que puede dar pie o permitir el hecho de la mediación. Para concluir el capítulo se da un marco genérico sobre las distintas formas existentes de enunciación narrativa dependiendo de cuán involucrado esté el narrador y el tipo de conocimiento de los hechos que éste pueda tener, explicando cómo la enunciación permite crear distintos niveles de diégesis dentro del universo ficcional al igual que diferentes tipos de narradores. Al llegar aquí se menciona explícitamente qué ocurre en el caso de un monólogo y la posibilidad de manipulación de la dimensión temporal del relato, de la perspectiva narrativa –ejemplificando con el caso de las autobiografías– y de la relación que existe entre el narrador y el narratario, tanto en este caso como en los demás que puedan darse, para terminar con una consideración acerca del significado de un relato.

El capítulo II trata sobre la enunciación narrativa siguiendo la técnica del monólogo interior; explica la importancia de la relación entre el contenido de una novela y el modo de su presentación para introducirse en esta técnica; se expone lo que un monólogo es y no es, sus características propias y su destinatario, en cuanto factor determinante al momento de estructurar sintácticamente el monólogo para lograr un objetivo comunicativo; en este último punto se menciona el *stream of consciousness* [fluir de la conciencia] y la coherencia

interna del discurso. A partir de esto se muestran –ejemplificándolas para facilitar su comprensión– las distintas formas literarias de representación de la conciencia según el criterio de diversos autores⁷, tratando con un poco de más amplitud el caso del TÚ autorreflexivo, pues el marco teórico anterior ya permite delimitar el monólogo interior. De aquí se pasa a estudiar los rasgos netamente propios del monólogo interior y se concluye explicando qué es el lenguaje interior, medio para dar forma al pensamiento que se vierte por escrito, haciendo alusión a los anclajes exteriores necesarios para comprenderlo y a las voces enunciativas de las cuales puede hacer uso. Por último, se mencionan en forma expresa los relatos rememorativos en primera persona, el diario novelado, el soliloquio, las autobiografías y los uniparlamientos, pues se trata de técnicas aproximadas, aunque diferentes.

El capítulo III está destinado a Miguel Delibes; empieza hablando del contexto histórico literario en el cual apareció su obra, y de a cuál grupo de los escritores españoles de la postguerra puede considerarse perteneciente. Luego, partiendo de su definición de novela, recalcamos la importancia que para él, como novelista, tiene que su obra “cuenta una historia”, sin que eso suponga que deje de lado –ni mucho menos– el valor de la labor propiamente artística que lleva entre manos; mencionamos los temas más recurrentes en sus escritos –dolor ante la muerte, los niños, situación socio-política de la España que le tocó vivir, injusticia social–, su marco –siempre Castilla– y su punto de vista, habitualmente esperanzador. Después mencionamos brevemente algunos de los modos como ha usado con cierta frecuencia los recursos formales para dar mayor profundidad a su discurso.

El cuerpo del trabajo se termina en el capítulo IV con el análisis de la novela siguiendo en forma orientativa lo expuesto en los dos primeros capítulos.

⁷ Eduardo Aznar, Dorrit Cohn, Gérard Genette, Silvia Burunat y Luis Beltrán Almería.

I. Elementos de una narración

1.1. Universo diegético

Algunos autores, como Ortega y Gasset, concluyeron hace años que los escritores debían plantearse escribir las novelas de otra manera, pues no parecía posible continuar produciendo temas nuevos, no tratados en el pasado, para cautivar al público. Por eso, para ellos la solución estaba en conseguir cambios sustanciales en la forma de la narración. Igualmente, sostenían que lo principal no debía ser la construcción de unas tramas bien urdidas, sino la presentación de “figuras” interesantes, así como de “personas atractivas”. Para él, los personajes de la novela debían seguir siendo humanos, pero de modo distinto: “[l]o importante no es *lo* que se ve, sino que se vea bien algo humano, sea lo que se quiera”¹.

Al ocuparse de los estados físicos y los estados mentales, Karl Popper postuló como parámetro de clasificación de la realidad, la existencia de tres mundos, el tercero de los cuales nos interesa en este trabajo: el mundo de los productos mentales, el mundo del cual forman parte las creaciones del pensamiento del hombre y, por tanto, en el cual se incluyen las creaciones artísticas. Con este esquema, Tomás Albadalejo distinguió la existencia de otra realidad distinta de la realidad objetiva: la construida por los productores comunicativos sujetos de actos de creación. El resultado es una realidad creada por la mente humana y plasmada en una obra de arte verbal, en un texto literario.

¹ En José María del Pino. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Colorado: Editions Rodopi BV, 1995, p. 35.

Para llevarse a cabo, esta invención o ficción de realidad requiere la configuración de una realidad compuesta por objetos imaginarios, mediante una actividad productiva de orden lingüístico. Así, la ficción es la creación literaria, el mundo creado y plasmado en la obra; los mundos ficcionales son aquellos mundos posibles dentro de la ficción.

Ahora bien, estos mundos ficcionales poseen un modo especial de existir: sus elementos son posibles dentro de su realidad creada y sus condiciones de verdad les vienen dadas a partir del modelo de mundo creado por el autor. Este mundo creado en un relato tiene como referente último el mundo extratextual, real, aprehensible, pero su referente próximo es su propio mundo o *universo diegético*²: un mundo de acción humana –o humanoide–, inscrito en dimensiones espaciales y temporales, “con acontecimientos interrelacionales que lo orientan y le dan identidad al proponerlo como una historia”³, la cual tiene lugar dentro de dicho universo. La base de la ficción es la constitución de referentes con esta modalidad especial –su coherencia interna–, puesto que es la organización de este modelo de mundo el determinante de la organización del referente textual.

Además, como el relato construye un mundo de acción humana, necesariamente tiene unas dimensiones espacio-temporales y de significación inherentes a él; así, el universo diegético es la “realidad” en la cual actúan los personajes. Pueden distinguirse varios tipos de modelo de mundo, dependiendo de su relación con la realidad; la

² “Entendemos el término *diégesis*, no en el sentido platónico-aristotélico, sino en el que le ha dado Genette: “el universo espaciotemporal que designa el relato (...); si la diégesis es el universo espaciotemporal designado por el relato, la historia se inscribe en la diégesis (...); el universo diegético incluye la historia, pero alcanza aspectos que no se confinan a la acción, tales como niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos; en pocas palabras el *amueblado* general que le da su calidad de *universo*”; Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 2002, p. 11.

determinación del tipo de modelo es una actividad previa a la creación literaria, realizada por el autor–contando con el receptor– para el establecimiento de dicho modelo y la subsiguiente constitución de la estructura de conjunto referencial.

Luz Aurora Pimentel propone un modelo de análisis de la narrativa desde lo que llama el punto de vista modal, es decir, de acuerdo con su modo de representación. Para ella, los principales aspectos de un relato son las estructuras espacio-temporales, las perspectivas, la situación de enunciación y los modos de significación.

Desde el punto de vista de la perspectiva del relato, éste puede dividirse analíticamente en *texto*, oral o escrito, con tres aspectos fundamentales: la historia, el discurso o texto narrativo, y el acto de la narración; y por su *modo de enunciación*, en un narrador y un mundo narrado. El narrador es el mediador entre el mundo extratextual y el mundo diegético, encargado del acto de la narración. Por tanto, el mundo narrado está formado por la historia (*ese mundo*) y el discurso (*narrado*) en interrelación.

Si unimos las opiniones de Albadalejo y Pimentel veremos que, dentro de los distintos modelos posibles de mundo, con sus propias estructuras, se encuentra la representación realista de textos ficcionales; ésta posibilita crear una sensación de realidad en el receptor del texto, quien se ve situado frente a una determinada configuración de realidad, asociada a dicho mundo y aceptada como posible sección del mismo. De aquí se desprende que la representación por un texto ficcional de un referente en mayor o menor medida construido de acuerdo con la constitución propia de la realidad efectiva sea mimesis de la realidad.

De hecho, la novela crea sus mundos ficcionales. En el proceso de comunicación establecido por el texto entre el autor y los lectores, éstos habrán de basar su lectura en

³ *Ibid.*, p. 10.

la clave correspondiente, siguiendo un principio de cooperación realista. Sólo así, opina Bobes Naves, el discurso de la novela logra un verdadero proceso de comunicación. La representación de un mundo en la cual se fundamenta el texto narrativo de esta corriente tiende a la obtención de la máxima apariencia de realidad; esta tendencia, sin embargo, se ve frenada por la propia realidad, que, indefectiblemente, se opone a la obra como distinta de ella. Esta oposición entre texto realista y realidad efectiva se encuentra situada en la base de la relación entre ficción y realidad, rasgo caracterizante de la construcción ficcional realista.

En la práctica, ya que en un relato se construye un mundo, también pueden construirse distintos planos del mismo, generando ficciones dentro de una ficción englobadora. Para la construcción de estos distintos planos o niveles, el autor recurre a estrategias discursivas y/o narrativas.

Además, con el fin de darles elementos diferenciales con los cuales se les pueda ubicar en un espacio y un tiempo extratextuales, independientemente de su existencia extradiegética, es necesario organizar su descripción del mundo con modelos tanto lingüísticos como culturales que permitan la adecuación –y, por tanto, la inteligibilidad– entre la construcción de la ficción y las construcciones de la realidad.

Los nudos de la novela pueden ser identificados como autor, ideología, valor, narrador, narración, relato, discurso, personaje, y lo llamado por Bajtin “cronotopo”⁴⁵.

⁴ “Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa ‘tiempo-espacio’) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...); lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo).

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto (...). La unión de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico”. Mijail Bajtin. “El cronotopo” *apud* Enric Sullá. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1996, p. 63.

⁵ Wladimir Krysinski. *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arcos/Libros, 1997, p. 120.

1.2. La dimensión actuarial del relato

Pimentel describe a los personajes como “un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico (...), logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas”⁶. Su nombre suele ser el punto de partida para su individuación –aunque, en ocasiones, esto mismo se preste a juegos por parte del narrador–, además de permitir agrupar en él todos los rasgos que perfilan su identidad, diferenciándolo de los otros personajes; cada uno puede ser caracterizado a través de su apariencia externa, su acción, su discurso directo y su entorno, llegando a lograrse una distinción entre su ser y su actuar. Es necesario remarcar la relevancia de su discurso, un rasgo de capital importancia, tanto en su individuación, como al ser fuente de acción, de caracterización y de articulación ideológica de los valores del relato.

Por lo habitual, al describir la apariencia física de un personaje, buena parte de su personalidad es reflejada y focalizada por el narrador⁷, quien al proyectar la imagen del mismo, define en forma indirecta su propia postura ideológica, e incluso la del autor. En las narraciones en primera persona así como en los relatos focalizados en un personaje, la descripción de otro está matizada por la subjetividad del personaje descriptor en el primer caso, o por la subjetividad de la conciencia focal a través de la cual el narrador hace la descripción, en el segundo. Así, en el primer caso, el personaje en cuestión se convierte en la persona capaz de sentir más que otra lo que hay que sentir, y, por tanto, sirve para lograr remarcar dicho sentimiento en la percepción del narratario.

⁶ Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 63.

⁷ El punto de vista es el reflejo de la conciencia sujeta a una intensificación.

Explica Norman Friedman que en una fábula, el protagonista es aquel personaje sin el cual la estructuración de la acción dejaría de funcionar; aquel sobre quien recaen los motivos de la acción y de quien proceden las consecuencias de ésta. Conviene observar que así como en la vida real una personalidad es labrada en parte por sus circunstancias, en un mundo diegético, el entorno es como una explicación del personaje. De hecho, entre éste y el espacio físico y social donde se inscribe, se establece una relación de mutua implicación y explicación.

Según Morgan Forster, los personajes pueden ser de dos tipos: planos y redondos. Los primeros son conocidos también como estereotipos o caricaturas. En su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad; el personaje no tiene existencia fuera de ella, esta idea es tanto él mismo como su vida. Una de las ventajas de su uso para el autor es que se les reconoce fácilmente sin importar dónde aparecen; además, son fáciles de recordar porque las circunstancias no los cambian. En cambio, cuando en un personaje predomina más de un factor, comienza a aproximarse a un perfil redondo. Un personaje redondo “tiene capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo, pero es plano”⁸. Sobre lo mismo, Delibes ha dicho: “[u]na novela es buena cuando, pasado el tiempo después de su lectura, los tipos que la habitan permanecen vivos en nuestro interior, y es mala cuando los personajes, transcurridos unos meses de su lectura, se difuminan, se confunden con otros personajes de otras novelas, para finalmente olvidarse”⁹.

⁸ Edgard Morgan Forster. “Personajes planos y personajes redondos” *apud* Enric Sullá. *Op. cit.*, pp. 35-38.

1.3. Dimensión espacial del relato

Como se dijo, la dimensión espacial es un elemento inherente al relato: los seres humanos no somos capaces de concebir un mundo inmaterial, pues el mundo material es el único medio por el cual conocemos nuestro entorno; por esto, el mundo diegético requiere de una referencia extratextual, aunque sea vaga y general: sólo así se crea la ilusión de realidad. Por tanto, una “historia” siempre necesita de un *espacio diegético*. Para lograrlo, el narrador describe su modelo de mundo buscando crear, no únicamente una imagen visual, sino diversos efectos de sentido. El modo más común de hacerlo es dando una serie predicativa a un sustantivo, con la cual se explique cómo es el sustantivo en cuestión.

En los siglos XVIII y, sobre todo, XIX, la descripción de los lugares en la novela adquirió tal importancia que dejó de ser un simple telón de fondo. La revelación de los personajes a través de su medio ambiente como un procedimiento de caracterización es una concepción presente en gran número de novelas importantes del siglo XIX. A finales de ese siglo se produjo una reacción: dejar de tratar a los espacios físicos – principalmente los paisajes– en sí mismos, como una realidad determinante, para considerarlos solamente como una realidad percibida. En la novela contemporánea, la circunscripción a un espacio ha sido superada, prefiriéndose con frecuencia mostrar el espacio circundante a través de los ojos de un personaje o del narrador. Las voces de la novela dotan a los espacios de un contenido evidente y significativo, en los cuales tiene lugar la relación entre quien narra y lo narrado, entre el texto y el lector. Esta relación de espacios se convierte en un proceso de significación, llena de espacios cambiantes y de desplazamientos constantes, donde entran en juego otras relaciones

⁹ Miguel Delibes. *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*. Madrid: Destino, 2004, p. 126.

significativas. Así, las dimensiones del espacio textual en cada lectura concreta son construcción del lector, condicionado por su percepción y recepción del texto. Para Krysinski, “el espacio topológico del texto es una intuición, una metáfora, pero una metáfora cuyo valor epistemológico resulta innegable, pues permite considerar el texto de la novela como una forma discursiva diferenciada y continua”¹⁰.

Ahora bien, cualquier objeto puede ser descrito por medio de sus partes y atributos conformantes, o por medio de metáforas y otra clase de analogías que lo hagan en forma oblicua. En los textos realistas, la descripción, tanto de lugares y objetos, como de personajes, tiene la perspectiva de uno de los actores cuyas coordenadas espacio-temporales están claramente definidas. De este modo, la descripción se transforma en narración, es decir, en una *descripción focalizada*: el acto contemplativo en sí se transforma en un acontecimiento. Por tanto, en una descripción focalizada, el punto cero de la dimensionalidad es siempre el observador-actor. Y dentro del universo diegético, su espacio debe producir una ilusión de realidad al grado de poder ser resumido en un nombre propio.

Además, existen algunos adjetivos, adverbios, frases reiterativas, etcétera, de índole calificativa, que dan cuenta de propiedades del objeto, y otros que la dan de la reacción subjetiva provocada por éstos en el narrador-descriptor o en el personaje focalizador. Estos calificativos cumplen una función tonal, son *operadores tonales*, habitualmente usados con redundancia semántica, encargados de generar una impresión subjetiva valorizante o desvalorizante. A su vez, estos operadores tonales constituyen los puntos de articulación entre los niveles meramente descriptivo e ideológico, dando a la descripción una dimensión de sentido. Luego, este sentido no

¹⁰ Wladimir Krysinski. *Op. cit.*, pp. 118-119.

queda circunscrito al objeto, lugar, tiempo o personaje en cuestión, si no que se proyecta hacia el resto de la narración, dotándolo de una dimensión ideológica. Lógicamente, la redundancia no se limita a una identidad lexemática, es sobre todo semántica, al grado de dar unidad tonal al espacio diegético proyectado.

Las categorías espaciales pueden ser más o menos abstractas según las necesidades del discurso en cada relato; un espacio sin un referente real es una entidad vacía que se va llenando a lo largo del texto, hasta hacer surgir del proceso un espacio diegético único. En la práctica, un espacio construido –sea en el mundo real o ficcional– nunca es un espacio neutro, sin sentido: es un espacio significante y, por tanto, su nombre no sólo tiene un referente sino también un sentido.

Uno de los mayores contribuyentes en la producción de la ilusión referencial es el fenómeno semántico de la *iconización*. En su *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas explica que en la iconización "se distinguen dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de temas en figuras, y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas, las dota de atributos particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial"¹¹.

Un caso merecedor de especial atención por recurrente y lleno de significado en la literatura a partir del siglo XIX es el uso de ventanas como espacios integrantes del mundo diegético. En algunas ocasiones, sirven como un mediador entre la esfera pública y el ámbito doméstico, en otras, contribuyen a ampliar el horizonte; en la mayoría de los casos, es distinto que quien mire sea un personaje femenino o masculino; en general, varía su significado de acuerdo con los demás espacios con los cuales entra en juego.

1.4. Dimensión temporal del relato

Considerar que la novela es un discurso, implica los conceptos de sucesión y movimiento: una narración entendida como una serie de episodios. Desde los primeros años del siglo XX, cuando los escritores resintieron el problema de repetitividad en los temas tratado por Ortega y Gasset, necesitando recurrir a nuevas técnicas para poder innovar sus escritos, el tiempo de una novela dejó de ser una condición de su realización, para pasar a ser, en muchas ocasiones, el tema mismo de la novela.

La palabra *tiempo* adopta significados diferentes según los cuadros de referencia otorgados. De aquí que lo primero en un análisis de la organización temporal sea diferenciar entre un *tiempo externo* (el del autor o de la escritura y el del lector) y uno *interno*, ficticio o de la historia, fijado en el texto mismo y perteneciente a la constitución de las situaciones texto-internas. Explica Shlomith Rimmon:

En realidad, el segundo tiempo es cuasificción, puesto que el texto narrativo no tiene otra realidad que la que deriva, metonímicamente, del tiempo que requiere su lectura. Pero como este tiempo es una parte del "juego narrativo", se ha de tener presente y tratar —con toda la reserva y aquiescencia que implica el término— como un "pseudo-tiempo"¹².

Igualmente, establece que las relaciones entre el tiempo de la historia y el del relato están basadas en tres factores: orden, o relación entre la secuencia de la cadena de sucesos en la historia y su disposición en el relato; duración, dada por la relación entre la duración de los sucesos en el mundo diegético y su extensión en el texto; y frecuencia, o número de veces que un suceso es narrado o que ocurre en la historia.

Jean Ricoeur funda su análisis del tiempo de la novela en esta "distinción fundamental de dos niveles temporales diferentes: *tiempo de la ficción*, de la anécdota o

¹¹ Cfr. Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 30.

de la `historia´ propiamente dicha, y *tiempo de la narración*, o modos de expresión de esa historia en la novela”¹³. La primera dimensión temporal con la cual se enfrenta el lector de una novela es la de la historia: “¿en qué época sucede...? ¿Comprende años o se circunscribe a momentos...? Y esa duración, ¿es puramente exterior, cronológica, o se difumina en una duración psicológica y existencial...?”¹⁴.

En nuestros patrones culturales contemporáneos occidentales, la noción del tiempo se concibe en forma lineal, como una magnitud divisible en partes continuas; tiene la dimensión de la sucesividad, es decir, proporciona un esquema de orden para las acciones. Sin embargo, la novela contemporánea ha roto con este esquema lineal, problematizando en forma radical el tiempo de la narración: puede haber o no concordancia en la dimensión temporal de su relato, al respetarse o romperse el esquema del antes-ahora-después: la historia puede comenzar por la última acción y terminar con la primera desde el punto de vista cronológico. La novela más sencilla puede llegar a utilizar un armazón temporal relativamente complejo, concretado en anticipaciones, vueltas al pasado, encabalgamientos de acciones, colisiones y demás. Esto es, los acontecimientos pueden narrarse en el orden ocurrido en la historia o la secuencia del relato puede no coincidir con la cronología de los hechos, creando figuras temporales de discordancia o anacronía.

Ahora bien, la anacronía explícita es un rompimiento temporal producido por la intervención mediadora de un narrador o un personaje. Dentro de ésta, las más comunes son las *analepsis externas* o retrocesos temporales caracterizadas porque van más allá del comienzo del tiempo diegético de la acción principal, aludiendo a sucesos

¹² Shlomith Rimmon. “Tiempo, modo y voz” *apud* Enric Sullá. *Op. cit.*, p. 175.

¹³ Roland Bourneuf y Réal Ouellet. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1989, p. 158.

ocurridos *antes* del comienzo de la historia; menos frecuentes son las *prolepsis*: “cualquier maniobra narrativa que consista en contar o evocar por avanzado un suceso ulterior”¹⁴. Su uso más frecuente se da en las narraciones en primera persona, pues, dentro de su carácter necesariamente retrospectivo, resulta más natural la alusión a un futuro que para el momento de la narración se ha convertido en pasado para el mismo narrador. Todas estas virtualidades pueden existir en un relato de manera tal que formen un esquema temporal propio y autónomo, con una combinación y uso de las posibilidades cuyo sentido se comprende en relación con el de otros signos semejantes (funciones, personajes, espacios) interpretándolos en un texto, pues se trata de signos literarios válidos únicamente en los límites del mundo creado.

El ritmo de un relato da como resultado la noción de velocidad o *tempo* narrativo; viene dado por la relación espacio-temporal entre el discurso y la historia, es como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden de ficción). Las relaciones de concordancia refuerzan la captación de ambos tiempos, al crear la ilusión de que los acontecimientos “ocurren conforme leemos”, de que son realidad y no ficción; las relaciones de discordancia, en cambio, con sus rupturas en la sucesión cronológica, facilitan captar la irrealidad del relato, así como crear figuras con significación narrativa y funciones específicas. Por ejemplo, en un texto narrativo en monólogo interior, la confrontación de dos espacios temporales diegéticos (dos “tiempos” de narración), el exterior y el interior, crea un efecto de distensión temporal y facilita plasmar el monólogo, en el cual, el principio de sucesión de los acontecimientos no es el cronológico sino el temático y

¹⁴ *Ibid.*, pp. 148-149.

¹⁵ Shlomith Rimmon, *Op. cit.*, p. 178.

asociativo; además, el peso de la experiencia y los sentimientos contemporáneos al momento de la locución desdibuja también la relación cronológica entre un acontecimiento y otro. Como su punto de partida y llegada es siempre el aquí y ahora de la locución, la narración sigue un zigzag temporal.

Otra forma de alterar el tiempo en un relato distinta de las relaciones de concordancia es usar digresiones o interrupciones en el discurso narrativo buscando dar paso al discurso del narrador en su propia voz; son pausas de naturaleza extradiegética, pertenecientes al dominio de las reflexiones más que al de la narración (discurso gnómico o doxal).

Un último modo de retardar o apresurar el relato es prolongar o abreviar proporcionalmente la extensión del discurso referente a un momento diegético respecto al resto del tiempo de la historia. Rimmon explica que la forma máxima de aceleración se consigue con una elipsis u omisión; la máxima de desaceleración, mediante una pausa descriptiva en un momento correspondiente a un tiempo diegético nulo. Continuando con el ejemplo mencionado del monólogo interior, en él es tal la extensión textual requerida para dar cuenta de los procesos de conciencia que su despliegue deja en el lector la impresión de un tiempo desmesuradamente distendido; a tal grado es así, que estos procesos de conciencia provocan en el lector un sentimiento de sorpresa al comprobar que tan “poco tiempo haya pasado en realidad”¹⁶: unos instantes de monólogo narrados con la extensión y el detalle del proceso de la conciencia dejan la impresión de la duración de esa extensión del discurso, no la del tiempo diegético referido.

¹⁶ Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 53.

Además, si el monólogo está temporalmente enmarcado y entreverado por un acontecer –diálogo, acción– exterior, la impresión de alargamiento es aún más desproporcionada. Dice L. A. Pimentel que:

La *transposición* supuesta del monólogo interior perturba y distiende la duración de la *transcripción* supuesta del diálogo. En cambio, cuando el monólogo interior no es sometido a, y/o enmarcado por un tiempo diegético exterior cuantificable, la impresión de isocronía es mayor: el monólogo interior se lee como una escena que dura el tiempo que “dura” su discurso. Es por ello que la impresión de duración desproporcionada en el monólogo interior depende del desdoblamiento del tiempo diegético. [Sin] un tiempo diegético exterior... la impresión de duración excesiva se reduce o es nula¹⁷.

Dorrit Cohn explica precisamente que en el caso de los *monólogos de recuerdos*, "el momento presente de la locución ha quedado vacío de toda experiencia contemporánea y simultánea: el monologante existe solo [sic] como un médium desencarnado, pura memoria sin una ubicación espacio-temporal precisa"¹⁸.

1.5. La figura del narrador

Es imposible hablar de narratividad o de relato sin tener en cuenta la figura del narrador. Al escribir una novela, su autor crea una figura ficticia, la del narrador, a la cual relaciona en forma variada tanto con la palabra del discurso como con el conjunto de los hechos y personajes de la historia contada por él. Como el arte literario se caracteriza por su valor simbólico, el autor necesita crear sus propias referencias.

En un texto, él es habitualmente el más importante proveedor de información sobre el mundo construido, a pesar de que también mucha de ésta nos llega mediante la acción propuesta por el discurso directo de los personajes –diálogos, monólogos,

¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*, apud Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 89.

cartas, diarios, etcétera—. Este fenómeno, conocido como principio de la mediación, conduce al lector a depositar su confianza en la voz narradora. Para Wladimir Krysinski, el narrador es una figura que implica un juego de mediaciones:

a) el que habla y se representa como subjetividad, que se dice o quiere decir algo distinto de sí mismo pero a través de sí mismo; b) el que se oculta detrás de sus dobles y se finge un personaje, una voz singular o plural; c) el que se sirve del lenguaje para callarse, mientras que el lenguaje habla en su lugar¹⁹.

Es el soporte del universo diegético conocido gracias a la intervención de su voz. Él es quien cita, a los demás personajes y a sí mismo; por eso, una de sus funciones debe ser dar un testimonio fiel, no tamizado por su propia perspectiva, al transmitir los diálogos de otros. Sólo así logra dar el resto de la información mencionada.

Al llegar a este punto es importante marcar la distinción entre autor y narrador: el autor es el verdadero constructor del mundo creado, en el cual actúa por medio de sus propios signos; es la instancia actorial, responsable de la creación y representación novelesca; por eso la captación por parte del lector del punto de vista plasmado en ésta, no implica necesariamente la localización del autor, narrador real extradiegético. El narrador, "máscara verbal, índice de la palabra social convertido en relato, actúa, bien como instrumento de un demiurgo o artesano, bien como un auténtico demiurgo que revela la dimensión lúdica de su mundo. Esta dualidad del narrador lo hace ambiguo, y lo sitúa tanto en una esfera lúdica propia del actor o del cuentista, como en una esfera más seria, que le permite insertarse en un dominio de actividades cuyas leyes son tan rígidas como transgresibles"²⁰. De aquí que el narrador sólo sea un posible enlace o camino referencial a través del cual se pueda llegar al autor, como sujeto comprometido

¹⁹ Wladimir Krysinski. *Op. cit.*, pp. 188-189.

²⁰ *Ibid.*, p. 150.

con una actividad simbólica. A este respecto, así como al modo en el cual un escritor va aprendiendo a ocultarse en sus obras, hasta lograr dar voz propia a sus personajes permitiéndoles hablar por sí mismos, Delibes ha dicho:

Un novelista revela lo que es, su trasfondo humano, a través de su primera novela. No quiero decir que toda primera novela sea necesariamente autobiográfica en el sentido de que la peripecia represente su propia peripecia de su autor, pero sí que a través de esa peripecia imaginaria el novelista nos revela, mejor que en una confesión, su verdadero carácter [...] El novelista que se inicia, por inexperto, no acierta aún a encubrir su intimidad. Se desnuda sin quererlo. A poco que nos esforcemos podremos reconstruir su carácter con los elementos que nos facilita²¹.

Sin embargo, debemos tener claro que, conforme el artista se va convirtiendo en maestro, aprende a enmascararse; la medida en que lo haga, llega a ser decisión tomada y asumida por él, a pesar de la cual, su presencia permanece presente y permite, en cierto grado, llegar hasta su interior:

Un estilo brillante o apagado, una forma sencilla o abrupta, unos temas optimistas o pesimistas, que conllevan una determinada visión del mundo, nos irán desvelando, novela a novela, lo que el escritor es y piensa, no lo que pretende ser. [...] En el fondo, los escritores [...] somos gente de una sola idea obsesiva que, de una y otra forma, se reitera a lo largo de nuestra obra²².

La relación del narrador con el relato es variable. En su teoría de la focalización dice Genette: “no es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra”²³; la focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el cual pasa la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo; la perspectiva, *un principio de selección y restricción de la información narrativa*: dentro de la enorme proliferación de acontecimientos, aspectos, hechos y detalles posibles en la

²¹ Miguel Delibes. *Op. cit.*, pp. 164 y 165.

²² *Ibid.*, pp. 31 y 32.

²³ *Apud* Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 95.

historia –y los cuales son de suponer que ocurrieron en ese universo diegético– sólo son narrados algunos, seleccionados por un principio orientador, por una perspectiva.

Para organizar la perspectiva, podemos dividirla en dos aspectos, el primero conforme a sus articulaciones estructurales, con base en lo expuesto anteriormente; y segundo, la orientación temática de acuerdo con los planos propuestos como los distintos puntos de vista sobre el mundo narrado. Por eso, las perspectivas existentes en un relato pueden ser la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector. La del narrador se da en las relaciones que mantiene con la historia, pues si es él quien da y quita la palabra, también es él quien elige los motivos, quien les da un orden literario, quien altera su sucesividad cronológica en la historia y las relaciones que de ellos pueden derivarse, etcétera.

Los hechos manipulados por el narrador adquieren un valor literario significativo: si adelanta un motivo en el orden cronológico que le correspondería dentro de la historia, queda descartado; si ocupa un puesto privilegiado (el primero o el último del texto), lo subraya y sus relaciones con los demás hechos sufren un cambio: "el hecho en sí adquiere una dimensión semiótica nueva"²⁴.

Desde la perspectiva del narrador y su relación con la diégesis, el narrador se define a partir del grado de involucramiento en la acción del mundo narrado; es decir, según cumpla o no una posible función diegética, además de la estrictamente vocal. Esto permite las dos formas clásicas de narrar: las de narrador en primera o en tercera persona. En la novela pueden darse tres situaciones narrativas: narración en primera persona, cuando el narrador es un personaje dentro del mundo ficcional; narración autorial, donde el narrador también está personificado, es visible y está fuera del mundo

creado; y, por último, la narración figural, cuyo narrador es invisible y su lugar lo ocupa un personaje-reflector. Siempre, sin embargo, el acto de narrar es mediato: el narrador es únicamente un mediador o emisor; de ahí que la mediación comprenda la persona del narrador, ya sea en primera o tercera persona, su perspectiva (interna o externa, es decir, omnisciente o con un punto de vista limitado) y su modo de narración.

De aquí surge que el criterio del autor para decidir la elección vocal no reside en el uso de un pronombre u otro, sino en la relación que tiene el narrador con el mundo creado. En el caso de un narrador en primera persona, éste participa activamente, existe en ese mundo: es un personaje, y como tal tiene plena existencia ficcional, además de encargarse de la transmisión del relato; al convertirse en un narrador-personaje, *ficcionaliza* el acto mismo de la narración. Del mismo modo, el acto de narrar se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se convierte en acción, sin que necesariamente haya un cambio de nivel narrativo. A este tipo de narrador, Genette lo llama narrador homodiegético.

Cuando la narración se enuncia en tercera persona, el narrador, llamado heterodiegético, no está involucrado como actor. La diferencia entre ambos no es marcada por el grado de involucramiento como narrador sino como personaje; un narrador en primera persona cumple dos funciones distintas: una *vocal* y otra *diegética*. De tal manera que su yo se desdobra en dos: el yo narrador y el yo narrado. Al contar su propia historia (como ocurre en las narraciones autobiográficas y confesionales, el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario), éste ya no es únicamente un narrador homodiegético, sino autodiegético.

²⁴ María del Carmen Bobes Naves. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1993, pp. 236-237.

El narrador crea una historia en la cual tienen cabida las acciones y las palabras de los personajes comentadas por él, valora y transcribe desde afuera, pues, en cuanto narrador, no puede intervenir en los diálogos. Al momento de introducirse en el mundo de los personajes, funciona como personaje y está sometido a las mismas leyes que afectan a todos los interlocutores de un diálogo. Si se introduce en su ámbito verbal, se convierte en un ser de dos caras, con dos funciones, la de narrador y la de personaje, nunca simultáneas: mientras habla con los personajes comparte su tiempo y su espacio, y cuando actúa como narrador dispone de otro tiempo y de otro espacio, y, lo más importante para su caracterización por medio de la palabra y su uso, no está sometido a las normas del diálogo (presencia, cara a cara, turnos, etcétera). Si lo desea, un narrador puede interrumpir la palabra de sus personajes en cualquier momento para realizar comentarios. Esto es posible sencillamente porque el narrador, como tal, participa en un proceso de comunicación alejado en el tiempo y hasta en el espacio de sus personajes. De esto se desprende que la introducción del narrador, punto de contacto entre el mundo contado y aquel en el cual se cuenta, suscita toda una problemática en torno a la noción del tiempo.

Anteriormente habíamos dicho que, en un relato, el acto mismo de la narración se convierte en un acontecimiento. Puede ocurrir que, dentro del mismo, un personaje narre algo (un suceso, un pensamiento, un diálogo), con lo cual construya otro universo diegético dentro de aquel en el cual está inserto. La diferencia entre estos dos mundos, como dice Genette, “es menos una distancia que una especie de umbral figurado por la narración misma, una diferencia de *nivel*”²⁵. La relación entre un mundo narrado y el acto productor de ese mundo se establece entonces en términos del *nivel narrativo* en

el cual se ubican y, por tanto, “todo acontecimiento narrado en un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquél en el que se sitúa el acto productor de ese relato”²⁶. En estos casos, el acto de la narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración. El primero, a cargo de un narrador *extradiegético*, construye un universo diegético; el segundo acto de narración, a cargo de un narrador segundo o *intradiegético*, tiene como objeto un relato *metadiegético*, es decir, un universo diegético enmarcado, en segundo nivel. La diferencia de niveles es infranqueable en narraciones en primera persona: aun cuando el yo narrador y el yo narrado sean la misma persona (en su doble función de narrador y personaje), el yo que narra ya no tiene acceso, en el momento preciso de narrar, al mundo de su yo narrado.

Paul Ricoeur sostiene que “solo [sic] por la mediación de la *lectura*, la obra literaria obtiene la significación completa [...]. El *mundo* del texto marcaba la *apertura* del texto hacia su `exterioridad`, hacia su `otro`, en la medida en que el mundo del texto constituye, respecto a la estructura `interna` del texto, un objetivo intencional absolutamente original”²⁷. Por eso, al narrar cualquier cosa, es fundamental hacerlo como si hubiera ocurrido: “pintar” ante el lector los hechos de tal forma que se suscite una verdadera ilusión de presencia, de existencia. Esto se logra por medio de la “situación de locución”, marcando la diferencia entre narrar y comentar. Siguiendo su hipótesis, desde el punto de vista gramatical, los verbos en pasado simple, imperfecto, pluscuamperfecto y condicional no tienen una función propiamente temporal, sino que sirven para marcar que la narración es un relato; esto es así porque los acontecimientos

²⁵ *Apud* Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 148.

²⁶ Gérard Genette. “Discours du récit” *apud* Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 148.

²⁷ Paul Ricoeur. “Mundo del texto y mundo del lector” *apud* *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 1996, p. 866.

narrados en un relato de ficción son hechos pasados respecto a la *voz narrativa*: el narrador cuenta lo que para él ya ha ocurrido.

Según Genette, son tres las funciones del relato metadieético:

- a) *Función explicativa*: [...] se narran aquellos acontecimientos en el pasado que permitan entender una situación dada en el presente. De ahí que todo relato que se interrumpe para dar cuenta de un segmento temporalmente anterior (relato analéptico) sea potencialmente metadieético [...].
- b) *Función temática*: [...] entre el relato que enmarca y el relato enmarcado media una diferencia de mundos narrados; la relación que entre esos mundos se establece es de analogía o contraste [...].
- c) *Función de diversificación*. Entre los dos universos diegéticos no se establece ninguna relación explícita [...], narrar es un acontecimiento como cualquier otro dentro de la diégesis²⁸.

Una característica de la mediación narrativa es el desfase temporal entre el acto de la narración y los acontecimientos narrados. Existen cuatro tipos básicos de narración: *retrospectiva*, *prospectiva*, *simultánea* e *intercalada*. En la narración *retrospectiva*, el narrador se sitúa en un tiempo *posterior* a los acontecimientos narrados (analepsis); en la *prospectiva*, el narrador da cuenta de acontecimientos que aún no han ocurrido, como ocurre en los relatos predictivos o en los de los sueños premonitorios (prolepsis). En las *simultánea* e *intercalada*, los sucesos ocurren a la par de su narración o se entrecruzan con retrospectivas o prospectivas, respectivamente. En una narración retrospectiva en primera persona, el mismo personaje es a la vez la voz narradora y el foco narrativo, con la peculiaridad de que, dentro de este mismo personaje están aquel que sufrió la experiencia en el pasado (el foco) y aquel otro que lo narra en el presente (la voz), siendo los dos diferentes tanto por su función como por su grado de conocimiento. Así, convertir al personaje (el yo experimentado en el pasado) en el foco, comporta una restricción de punto de vista para el narrador, quien en el momento de la narración sabe más de lo que su yo pasado sabía.

1.6. Los modos de significación

La distinción básica referente a los modos de narración o transmisión amerita mayor explicación; ésta radica en si el punto de vista es objetivo o subjetivo. El primero se refiere al narrador cuando se trata de un personaje relator encargado de hacer un resumen narrativo, de “contar”. Éste es plenamente consciente de estar implicado en un acto de narración; por tanto, muestra una cierta preocupación por su público y emplea una retórica adecuada; es el encargado de enunciar las palabras narrativas.

En cambio, un personaje reflector se encuentra frente a la escena inmediata, a la cual “muestra”; en cuanto a su grado de conciencia como narrador, éste puede variar, desde ser plenamente consciente de su acto narrativo hasta un personaje presentado mediante un monólogo interior; puede ser un narrador-testigo, un narrador-protagonista e incluso puede darse la supresión del narrador, cuando la historia llega al lector directamente a través del pensamiento de los personajes –caso del monólogo–; cuando existe narrador, éste es completamente inconsciente de estar implicado en un acto de comunicación con un público; se dirige al lector en primera persona, sin más acceso que el ordinario a los estados mentales de los demás, por lo cual su punto de vista es reducido:

La omnisciencia selectiva difiere de la omnisciencia normal en que en este modo todo es visto a través de la sensibilidad del narrador autorial [²⁹], quien, opta por introducirse en el pensamiento de los personajes, refiere lo que ve en los términos de su propio lenguaje y conocimiento. En el primero, en cambio, todo se ve a través de la sensibilidad de los personajes³⁰.

²⁸ *Apud* Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 151.

²⁹ “El narrador, en la novela, no es nunca el propio autor. Él es el representante del autor, su *persona*.

Es también el representante del lector, exactamente desde el punto de vista en el cual el autor le invita a situarse para apreciar tal serie de acontecimientos, para gozar de ellos, para aprovecharlos”.

Michel Butor. “Los pronombres personales” *apud* Enric Sullá. *Op. cit.*, p. 90.

³⁰ Norman Friedman. “El punto de vista” en Enric Sullá. *Ibid.*, p. 85.

En la omnisciencia selectiva, el lector está limitado a conocer el pensamiento de un único personaje, en lugar de ver la historia a través de varios. La técnica del flujo de conciencia [*stream of consciousness*] –expresión limítrofe de este modo narrativo que explicaremos más adelante– busca narrar los estados mentales desde un punto del pensamiento tan interior como sea posible y en un nivel de conocimiento más profundo que el de la mente racional, verbal, intelectual, consciente. La historia es presentada a través de la conciencia de un personaje. En este caso límite, las diferencias entre la presentación en primera y en tercera persona realmente dejan de ser importantes. Los monólogos interiores directos de “narradores” en primera persona sólo pueden distinguirse, por consiguiente, formal o gramaticalmente de los monólogos interiores indirectos de los personajes-reflectores en tercera persona. Es decir, el cambio de persona es un rasgo más significativo cuando el “contar” es el modo narrativo predominante, que cuando prevalece el “mostrar” desde el punto de vista de un personaje-reflector³¹.

Con las técnicas narrativas modernas, la distancia natural entre narrador y narración tiende a disminuir. Si, siguiendo un ejemplo de Michel Butor³², suponemos que el narrador interviene en el curso mismo de la historia y escribe cada noche, dando cuenta del último estado de la cuestión, existe todavía un margen de tiempo entre el momento del hecho y el de su narración. En la literatura contemporánea se ha intentado reducir al mínimo esta distancia temporal, llegar a una narración absolutamente simultánea de lo narrado, pero existe una limitante: como no es posible escribir, pelear,

³¹ Franz K. Stanzel. “La mediación narrativa” *apud* Enric Sullá. *Ibid.*, pp. 234-237.

³² Michel Butor. “Los pronombres personales” *apud* Enric Sullá. *Ibid.*, p. 91.

viajar, a la vez, los escritores se han visto obligados a recurrir a una convención: el monólogo interior. Esta técnica pretende dar a conocer la realidad en el universo diegético en el momento mismo en que sucede, con la ventaja para el lector de permitirle seguir todas las peripecias del acontecimiento en el interior del narrador. En estos casos, el problema de la imposibilidad de registrar por escrito un hecho en el instante en que ocurre, se deja pura y simplemente entre paréntesis, haciéndolo de lado. Se dice lo que ha pasado, lo que ha sido vivido, no cómo se sabe.

Esta obliteración tiene el inmenso inconveniente de camuflar un problema aún más grave, el del mismo lenguaje. En efecto, se supone en el personaje-narrador un lenguaje articulado donde lo normal es que no lo haya. Es toda esta dinámica de la conciencia y de la toma de conciencia, del acceso al lenguaje, lo imposible de justificar. En el relato en primera persona, el narrador cuenta lo que sabe por sí mismo, y sólo lo que él sabe. En el monólogo interior, la situación se estrecha aún más, porque el personaje-narrador sólo puede contar lo sabido sabe en aquel momento preciso. Por consiguiente nos hallamos ante una conciencia cerrada. Pregunta Butor: “¿Cómo abrir esta conciencia, pues en toda lectura, las personas circulan entre ellas?”³³.

Aquí es donde interviene el empleo de la segunda persona, que en la novela puede caracterizarse como “aquel a quien se cuenta la propia historia”. Nos hallamos ante una situación donde a alguien se concede la palabra. Las palabras pronunciadas por el testigo se presentarán como fragmentos en primera persona en el interior de un relato en segunda persona que provoca su emersión. Así, según él, “siempre que se

³³ *Ibid.*, p. 93.

quiera escribir un auténtico proceso de la conciencia, el nacimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será la más eficaz”³⁴.

Dentro de la narración homodiegética, la narración testimonial es un caso especial. El narrador interpela a otro personaje, un “tú”, como presente, recurriendo a una enunciación en segunda persona, con lo cual, además, refuerza la ilusión de oralidad en el origen del relato. Luz Aurora Pimentel considera que “toda narración homodiegética testimonial da pie a un fenómeno interesante: una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético. Este acceso a la conciencia de los personajes es privilegio de un narrador heterodiegético, pues una elección vocal en primera persona conlleva una especie de prefocalización: quien narra en ‘yo’ no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya; podrá especular, tratar de adivinar, pero nunca narrar desde el interior de la mente del otro”³⁵.

Desde la primera aparición de la picaresca [*El Lazarillo*], este género fue propuesto como autobiografía, situado en el límite entre la ficción y la realidad, pretendiendo dar el testimonio de un “yo” que defiende la verdad sobre sí mismo, un “yo” que se propone como historia en el acto mismo de configuración textual, un discurso que no es sólo discurso, un sujeto que lo es de la enunciación, pero el cual es también enunciado de esa enunciación, en simultaneidad. Quien dice “yo” narra su vida pasada como la “verdad” y construye un discurso. En las autobiografías se suele apelar a un “tú” para exponer la historia verdadera dentro del universo diegético; diríase que tiene un carácter reivindicativo de la verdad sobre el personaje-narrador mismo; en la opinión de Pozuelos Yvancos es como si en la autobiografía el “yo” dialogara con un tú

³⁴ *Ibid.*, p. 94.

³⁵ Luz Aurora Pimentel. *Op. cit.*, p. 138.

buscando que se le haga justicia, como si en toda autobiografía hubiera un principio de autojustificación ante los demás.

Debido a esto, la autobiografía concede generalmente un lugar preeminente a su *narratario*; éste justifica la existencia del discurso en sí y es la figura encargada de otorgar a la comunicación su dimensión de pacto personal, no sólo con un lector implícito, sino con un tú cifrado en su calidad de receptor inmanente, codificado en el texto como receptor: un tú concreto. Comúnmente se trata de una persona superior, honorable sin duda, cuya relevancia social es garantía de la sinceridad del narrador y autenticación de la narración. Por eso, a la autobiografía le es inherente cierta dimensión retórica de justificación frente al otro, de apelación, de juicio sobre sí dirigido al otro. En ella, las distintas formas de la presencia del tú la sitúan, en el pacto implícito de la lectura, en una dimensión retórico-argumentativa, también apelativa: la construcción de una identidad, para y por los otros. Éste es el fundamento de autojustificación soporta toda autobiografía.

Con lo anterior, es fácil entender que, a la figura del narrador, corresponde en paralelo la del destinatario de la narración, uno de los elementos de la situación narrativa, quien puede o no ser mencionado en el relato. Así como el narrador es el emisor del discurso narrativo, el narratario es su destinatario. Siempre se sitúa al mismo nivel que el narrador, o sea que pueden existir un narratario extradiegético y uno intradiegético. Un lector representado en el texto podría ser el narratario, aunque no necesariamente: el narratario extradiegético es el lector virtual a quien se dirige el narrador extradiegético; es un destinatario que también es un personaje de ficción en la narración, a quien se dirige un narrador intradiegético de ficción.

La figura del narratario ha sido poco estudiada. Según Gerald Prince, “[l]a falta de interés por el narratario se debe a que, si el protagonista o la personalidad destacable de una narración desempeña frecuentemente el papel de narrador, no existe un héroe que sea antes que nada narratario. El narrador de un cuento contribuye mucho más que su narratario, a darle a éste una forma. El lector de una ficción no debe ser confundido con el narratario de esa ficción. El uno es real, el otro ficticio. Los narratarios para los que un narrador multiplica sus explicaciones, para los que éste se ve obligado a justificar las particularidades de su relato, son muy numerosos y “no podemos creer que éstos constituyen los lectores ideales”³⁶.

Para M^a del Carmen Boves, en el caso de un monólogo, “el narrador lo realiza [el acto de la narración] para un lector ausente, aunque pueda representarlo de algún modo en el texto, y abra un proceso dialógico, siempre a distancia [...]. En este circuito de comunicación se origina siempre un efecto *feedback*, pero nunca una respuesta dialogal”³⁷, (como puede ser el caso, no propiamente monológico, pero sí intencional, en *Pegar la hebra*, de Miguel Delibes).

Finalmente, como último elemento de la novela, tenemos al lector. Para Marcel Proust “[c]ada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo”³⁸.

³⁶ Gerald Prince. “El narratario” *apud* Enric Sullá. *Op. cit.*, p. 152.

³⁷ María del Carmen Boves Naves. “El diálogo narrativo” *apud* Enric Sullá. *Op. cit.*, p. 306.

³⁸ Marcel Proust. “El lector” *apud* Enric Sullá. *Ibid.*, p. 39.

II. El monólogo interior: un modo de enunciación

A propósito de *Cinco horas con Mario*, novela escrita como si se tratara de un monólogo, declara Delibes:

Yo empecé la novela con otra fórmula, narrando desde fuera, en tercera persona, con Mario y Menchu vivos. Este camino me llevaba a la exageración y, consecuentemente, a la inverosimilitud... Es decir, yo, Delibes, cargaba las tintas sobre este personaje, y al mismo tiempo, la pretendida pureza de Mario quedaba empañada por un artificio de base notorio. Se me veía el plumero. Así recorrí mis buenas doscientas cuartillas¹.

Y es que la relación entre los contenidos y la forma de presentarlos al lector tiene unos límites y unas exigencias, por lo cual la eficacia del discurso se logra cuando se acierta a establecer adecuadamente la relación entre ellos. La novela es un género con capacidad para acoger todas las voces humanas incorporándolas de manera organizada en la voz del narrador. Así, su discurso recoge la voz de los personajes, unas veces en forma directa (diálogos entre los personajes o monólogos), otras, integrándolas en la voz del narrador, con una gran variedad de formas (estilo directo, indirecto, indirecto libre)... O bien, en formas subordinadas: cuando el discurso del narrador hace acopio de los discursos de los personajes. En cualquier caso, su discurso envuelve las palabras de todos los personajes y las refiere de modos diversos, lo que debe hacer de modo adecuado a su objetivo.

2.1. Naturaleza del monólogo interior

Como dijimos en el capítulo I, el narrador es el mediador entre el mundo no textual y el universo diegético, siendo el encargado del acto de la narración. En el mundo real, el

¹ *Apud* María del Carmen Bobes Naves. *Op. cit.*, p. 199.

habla cotidiana se mueve entre la interjección con mero contenido semántico y la expresión de pensamientos completos haciendo uso de un lenguaje sujeto a las reglas de la sintaxis. A un extremo tenemos, por ejemplo, las explosiones de ánimo, resumidas en una fracción de palabra o en un grito; al otro extremo, la lengua ordenada en forma racional de tal modo que los términos gramaticales corresponden exactamente con los de la lógica. Esta consideración es muy importante para poder estudiar el monólogo interior, pues, en la mayoría de los casos de la vida real, si los monólogos fueran escuchados por un receptor distinto del emisor, no se entenderían. Aquí cabe, como primera consideración, pensar que un relato en monólogo puede no estar construido como una “historia” sino como un pensamiento dirigido, expresa o implícitamente, al mismo sujeto pensante, es decir, al mismo narrador. Este acto se realiza por medio del lenguaje en el cual se plasman los conceptos y juicios de la inteligencia, pues, conforme más complejo es el pensamiento, mayor necesidad tiene del lenguaje para conformarse. Por ejemplo, Benveniste ha dicho que “[n]o es posible pensar en un acto interior de nuestra conciencia como es el autorreproche sin el uso del lenguaje; no es posible pensar en el uso del lenguaje sin pensar en la apropiación de su sistema formal, sin pensar, por tanto, en un acto enunciativo”².

En términos generales, un monólogo interior es un *diálogo interno* sostenido por una persona consigo misma. Ahora bien, desde el punto de vista de la literatura, es necesario descomponer esta definición en sus partes; tal vez el modo más fácil de iniciar el estudio sea descartando lo que el monólogo no es. Así, un monólogo interior no es:

² Emile Benveniste. *L'appareil formel de l'énonciation*, apud Eduardo Aznar. *El monólogo interior*. Barcelona: EUB, 1996, p. 119.

1. Un pensamiento no exteriorizado, pues en éste no necesariamente hay un destinatario.
2. Una conversación con uno mismo, pues ésta es enunciada externamente, lo cual suele exigir al discurso una mayor coherencia.
3. Un diálogo entre un receptor y un destinatario, siendo ambos distintos sujetos.

Silvia A. Kohan explica que “el griego *monos* (uno) y *logos* (discurso) se caracteriza por ser un diálogo que ocurre en el pensamiento del personaje, como si éste hablara consigo mismo, así como por la desarticulación lógica de los periodos y sentencias”³.

En los textos literarios, el monólogo interior se caracteriza por su autonomía respecto al narrador. Es un discurso del relato interior enunciado en estilo directo libre, es decir, sin partículas introductorias. Para algunos autores –aunque no todos–, esta autonomía o emancipación narrativa, equivalente a la ausencia de marcas introductorias y a la de *verba dicendi* o conjunciones subordinantes, es algo tan definitorio que según su criterio es la única característica esencial del monólogo.

Per se, el monólogo interior es desordenado, incompleto y, por tanto, incomprensible para los demás; no está contextualizado, pues tanto el locutor como el destinatario –la misma persona– parten del mismo contexto, con lo cual lo conocen y lo tienen presente exactamente por igual. Como habíamos dicho, si los monólogos fueran escuchados por un receptor distinto del emisor, no se entenderían; por eso, como técnica narrativa, no pueden trasladar al texto todo el pensamiento del personaje, sino sólo uno de los códigos en el cual los seres humanos pensamos: el código del lenguaje interior, y a éste, haciéndole ciertas modificaciones indispensables para su

³ Silvia Adela Kohan. *Cómo escribir diálogos. El arte de desarrollar el diálogo en la novela o el cuento*. Barcelona: Alba, 2003, p. 34.

comprensión; éste “es *parole*, tanto genéticamente –procede de la *interiorización* del habla natural– como lógicamente”; de cualquier forma, parte de ese pensamiento sí puede ser trasladado, pues, “[s]i existe *parole* –habla– interior, hemos de estimar que existe, consecuentemente, *enunciación interior*”⁴.

Esto nos lleva a cuestionar para quién fue escrito un texto narrado en forma monologada: si para un lector distinto de quien escribe o para el mismo escritor. En el primer caso, el autor deberá sujetarse a ciertas pautas convencionales (las del lenguaje articulado) que permitan la comprensión de lo que desea transmitir y esto con la precisión o vaguedad establecidas por él mismo; en el segundo, podrá fijar libremente sus normas lingüísticas, como ocurre frecuentemente con la poesía moderna. El punto deseado dentro la brecha entre uno y otro destinatario será el determinante para fijar con qué precisión semántica deberá redactar su texto. Desde el punto de vista del corpus, esto nos permite clasificar los monólogos en dos formas: los que se muestran absolutamente como tales y los que suelen tener una presentación, ya sea al inicio o al final del libro, facilitando su comprensión al contextualizarlo.

En la práctica, una novela escrita como un monólogo interior debe carecer de destinatario, en caso de que no lo sea el mismo locutor –lo cual puede no ocurrir–; por esto, no debiera tener una estructura ni marcos referenciales o contexto que el locutor conozca y el lector no y que a éste le son necesarios para comprender el texto: quién, cuándo, dónde, por qué, etcétera. La consecuencia es que la emancipación narrativa del monólogo es relativa, dependiendo su grado de la inteligibilidad deseada por el autor para su escrito. El monólogo interior supone un pacto con el lector, por el cual éste puede “leer” el discurso interior de un personaje; así, el texto del monólogo interior

⁴ Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 118.

constituye una representación del lenguaje interior y no su traslación convencional a la materia verbal. Por tanto, la técnica del monólogo es la representación comprensible al lector (por convención con él) de algo que no lo es por sí mismo: es una ficción; el monólogo interior no busca la verdad, sino la efectividad narrativa, de acuerdo con los intereses literarios y estéticos del autor. Según Silvia Burunat, el monólogo interior:

1. Se usa para representar el contenido psíquico y los procesos mentales de los personajes. Se divide en directo e indirecto; el directo se representa sin asumirse un oyente y cuenta con la mínima interferencia por parte del autor; en el indirecto, el lector tiene su presencia continua, pues el "autor omnisciente presenta el material que precede al habla como si fuera directamente sacado de la conciencia del personaje".
2. En las descripciones hechas por un autor omnisciente, se representa el contenido psíquico y los procesos mentales del personaje, pero descritos a través del autor, que se vale de métodos narrativos convencionales y de descripciones de igual índole.
3. Finalmente, el soliloquio asume una audiencia formal e inmediata⁵.

2.2. El monólogo interior y el *fluir de la conciencia (stream of consciousness)*

La característica principal del monólogo interior es la descripción del qué y el cómo de la experiencia mental y espiritual, incluyendo en la primera no sólo los procesos lúcidos y racionales, sino abarcando su totalidad, desde los recuerdos y sensaciones hasta las intuiciones, visiones y adivinaciones; y en la segunda, las simbolizaciones, sentimientos y procesos asociativos, pero todo descrito mediante el lenguaje. A esto, caso extremo del monólogo, se le llama *fluir de la conciencia*. En opinión de Burunat, el novelista que emplea el *fluir de la conciencia* busca la representación de la personalidad y de las experiencias individuales en términos de sensibilidad artística. El problema es que:

La conciencia de cualquier clase fluye. Los estados mentales se suceden unos a otros en la conciencia.

⁵ Silvia Burunat. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984, pp. 19-20. En esta cita podemos entender la expresión *autor* desde la perspectiva de Norman Friedman: "[c]on el término autor me refiero al narrador autorial, para preservar la valiosa distinción entre la persona física que escribiera el libro y la voz incorpórea que narra la historia" en "El punto de vista", *apud* Enric Sullá. *Op. cit.*, p. 80.

La conciencia consiste en un flujo encadenado de imágenes –imágenes visuales, fundamentalmente–, pero también de pensamiento en materia verbal.

El fluir no se detiene, si no es por lapsus o interrupciones súbitas, las cuales no impiden a la conciencia retomar la continuidad. Este carácter continuo de la conciencia supone, obviamente, la imposibilidad de que sea pensada como un todo articulado⁶.

Consecuencia de lo anterior es que todos los procesos mentales –incluidos los discursos interiores– despiertan, en el momento de producirse, otros procesos mentales con los cuales se mezclan. Por esto, el discurso de la conciencia se caracteriza por ser un discurso monorregido, radicalmente autodirigido y desarrollado en el “espacio” interior, la intimidad, del locutor.

Burunat señala tres bases filosóficas bergsonianas para este tipo de narrativa: la duración (fluir ininterrumpido de pensamientos), la memoria involuntaria y la intuición estética, a las cuales añade posteriormente la emoción creadora y el lenguaje dinámico. El tratamiento del tiempo es esencial; para ella, la duración es un proceso creativo de evolución que por sí mismo no conduce al análisis lógico ni al intelectual; es un tiempo psicológico, interior, en oposición al tiempo cronológico: las horas, los días y los meses sólo constituyen representaciones simbólicas.

La memoria puede ser de dos tipos: la voluntaria, reveladora de los aspectos de razón y voluntad del ser, así como la encargada de mostrar las imágenes del pasado correspondientes a la vida práctica; y la memoria involuntaria, la más interesante para el artista creador según ella, mediante la cual el pasado del locutor se acumula en su conciencia; con el uso de esta memoria, el escritor expresa un sentido vital y dinámico de la realidad, alcanzando una mezcla del pasado con el presente. En contraste con la concepción expuesta, para Proust la memoria es esencialmente afectiva. Concibe “dos formas de memoria, la voluntaria, que no registra más que materiales reales y muertos,

y el recordar espontáneo, la memoria involuntaria, inaccesible al esfuerzo consciente, que reproduce con una frescura primaria el sentido total de lo vivido”⁷.

La novela de flujo de conciencia o *stream of consciousness* tiende a interesarse por el área preconsciente del hombre; la preconciencia es un punto intermedio entre la conciencia y la inconciencia. Por esto, hay quienes consideran al monólogo interior como un técnica dentro del género literario del *stream of consciousness*, no como una técnica en sí: “[l]a diferencia principal entre una novela narrativa y una de *stream of consciousness* estriba en lo siguiente: en la primera el pensamiento aparece como dirigido, en la segunda es un pensamiento que cae dentro del sueño y la fantasía”⁸. En mi opinión, se trata de especies distintas dentro de un mismo género, pues plasmando distinto nivel de conciencia y, por tanto, de pensamiento sintácticamente organizado, tienen más elementos diferenciadores entre sí que elementos de los cuales unos se consideren parte de otro; así, el género sería la literatura de la representación de la conciencia, una de sus especies sería el monólogo interior y otra, el fluir de la conciencia.

Para el estudio de estos géneros es importante el tema de la coherencia del contenido discursivo. Un texto es coherente cuando existe una conexión semántica entre sus unidades constitutivas, así como entre el texto y el contexto. Para Aznar, la coherencia es una propiedad fundamental de los textos e, incluso, inherente a los mismos, a tal grado que un texto incoherente no es un texto; en la actualidad, con los parámetros literarios del siglo XX, esto parece cuestionable, sobre todo en el ámbito de la poesía, aunque también en la novela. En la práctica, todo texto con intención

⁶ Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 58. Las cursivas son del autor.

⁷ *Apud* Silvia Burunat. *Op. cit.*, p. 10.

comunicativa supone un contexto; por tanto, la coherencia se encuentra ligada a la situación de la enunciación; juzgarla supone considerar espacios, intenciones, conocimientos, códigos gestuales, códigos segundos, destinatarios –directo e indirecto-, y demás. Esta consideración es absolutamente imprescindible para el análisis textual de los monólogos interiores.

Además, existen ciertos mecanismos que deben observarse para lograr coherencia en los discursos verbales, los tienen unos usos peculiares en los textos de monólogo interior. Como quedó dicho, en primer lugar, en el monólogo tanto locutor como destinatario poseen un conjunto de conocimientos sobre el tema, la situación, etcétera, que hacen innecesaria su mención; por eso, la elisión de aquello de lo cual se habla es una característica recurrente. Después, el discurso puede tener un carácter repetitivo y obsesionante, falta de progresión, sobre todo si se compara con la comunicación verbal y, más aún, con la escrita. Por último, es frecuente la ruptura de la progresión del discurso y su reorientación a diversos temas.

2.3. Formas de representación de la conciencia

Después de lo dicho en los apartados anteriores, queda claro que pueden existir muchas formas de representar la conciencia a sus distintos niveles. Aznar –siguiendo a Cohn y, por tanto, a Genette⁹– y Burunat las clasifican de la siguiente forma tomando como base la forma de enunciación del narrador¹⁰:

⁸ Silvia Burunat. *Op. cit.*, p. 16.

⁹ "For Dorrit Cohn the three basic techniques of the presentation of consciousness are *psycho-narration*, *quoted monologue* and *narrated monologue*. Her categories and mine are completely interchangeable, but the interchange reveals three differences... Her psycho-narration is my narratized speech, her quoted monologue is my reported speech and her narrated monologue is my transposed speech.

I. Relatos en tercera persona

A. Los que buscan profundizar en la psique de sus personajes incluso hasta niveles preconcientes:

1. La impresión sensorial, referente al área más remota de la conciencia, la más lejana al foco de atención. En ella, el artista trata de recoger las sensaciones e imágenes de sus personajes, por lo que rara vez aparece en forma de monólogo interior.
2. La psiconarración o análisis interno, que es una narración de la vida interior de los personajes.
3. Monólogo narrado¹¹, en el cual no debe suponerse que el personaje se encuentre siempre hablándose a sí mismo y únicamente en los momentos en que eso ocurre; dice Aznar que “ni toda `habla interior´ es un `hablarse a sí mismo´, tanto en sentido literal como en sentido figurado, ni en el monólogo narrado –en su calidad de estilo indirecto libre– aparece sólo como *palabra interior*”¹².

I will rather conclude that the narrative of thoughts always and completely comes down either, as I was to quick to say, to a narrative of words or –as I ought to have said with respect to the cases in which it does not *with its own technique* set forth these thoughts as verbal– to a *narrative of events*”.

Para Dorrit Cohn las tres técnicas básicas de representación de la conciencia son psiconarración, monólogo citado y monólogo narrado. Sus categorías y las mías son completamente intercambiables, aunque el intercambio revela tres diferencias... Su psiconarración es mi discurso narrado, su monólogo citado es mi discurso citado y su monólogo narrado es mi discurso transpuesto.

Concluyo así que la narración de pensamientos siempre y por completo cae, o bien, como afirmé demasiado pronto, en una narración de palabras o, como debí haber dicho respecto a los casos en los cuales no se traducen esos pensamientos en forma verbal *con su propia técnica*, en una *narrativa de sucesos*; la traducción es mía. Gérard Genette. *Narrative discourse revisited*. New York: Cornell University Press, 1990, pp. 58-59 y 61.

¹⁰ Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 63-66 y Silvia Burunat, *Op. cit.*, p. 17.

¹¹ “Il s’agit de rendre la vie intérieure d’un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration”.

Se trata de verter al exterior la vida interior de un personaje respetando su propia lengua y conservando la referencia a la tercera persona, así como el tiempo de la narración; la traducción es mía. De D. Cohn. *La transparence intérieure*, apud Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 65.

¹² *Ibid.*, p. 65.

B. Los que buscan citar el monólogo interior espontáneo del personaje:

1. Monólogo citado, en el cual el escritor trata de copiar en modo directo el proceso creador de pensamientos e impresiones dentro del área completa de la conciencia de sus personajes. Según Beltrán Almería, Vygotski dice que “[e]s evidente que la transición del discurso interior hacia el discurso exterior no es una simple traducción de un lenguaje a otro. No puede ser conseguida por la simple oralización del discurso silente”¹³. El discurso interior no es la cara interna del discurso exterior, sino un fenómeno diferente, autónomo, oscilante entre el pensamiento y la palabra.
2. Monólogo citado autónomo o monólogo interior, es decir, el monólogo interior por antonomasia, en el cual se oye la voz interior del personaje en la modalidad de estilo directo.

En cambio, basándose en si el discurso es personal o impersonal, Beltrán Almería¹⁴ los clasifica como:

- I. Discurso impersonal. En el cual las técnicas reproductoras del pensamiento sirven para abrirnos las mentes de los personajes, permitiéndonos el acceso a la visión de su interior. Pueden ser:
 - a. Monólogo narrado o discurso indirecto libre cuyo contenido es el pensamiento del personaje en contextos de narración impersonal. Se trata de enunciados duales

¹³ Luis Beltrán Almería. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid: Cátedra, 1992, pp. 116, 127, 130, 134-140.

¹⁴ Luis Beltrán Almería. *Op. cit.*, pp. 140 y ss.

que contienen un sujeto enunciativo personal y un sujeto cognitivo impersonal, esto es, narrativo.

- b. Monólogo citado; es la expresión del pensamiento del personaje en primera persona y en contextos de narración impersonal; la crítica tradicional lo ha llamado *monólogo interior*. En el caso del *tú* autorreflexivo no son posibles las réplicas, pues la persona del TÚ es la autorreflexión del sujeto de la enunciación, con lo cual no hay frontera entre primera y segunda persona; esto permite presentar directamente el mecanismo psíquico que hace que los personajes tengan su propia vida, su propia evolución. Si tomamos una cita del *Quijote* (II, 105) tenemos:

Sancho Panza comenzó a hablar consigo mismo y a decirse:
Sepamos agora, Sancho hermano, adónde va vuesa merced. ¿Va a buscar algún jumento que se le haya perdido? —No por cierto. —Pues, ¿qué vas a buscar? —Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa (...).— Y¿adónde pensáis hallar todo eso que decís, Sancho?...
Con esto que pensó Sancho Panza quedó sosegado su espíritu. (p. 129 Pal. Trans.).

Con el *tú* autorreflexivo el monólogo adquiere la forma oral de la intervención en un diálogo que sólo tiene lugar en la mente del personaje. La presencia fantasmagórica de ese interlocutor permite dotar al monólogo interior de una dimensión reflexiva. Su máxima posibilidad de desarrollo es dar al interlocutor figurado una voz propia. La voz del interlocutor aparece también en primera persona como una segunda voz del personaje, tal cual se ve en el ejemplo de Sancho. Un elemento de interés aportado por este monólogo es la cita de palabras ajenas —entrecorilladas— que no constituyen un supuesto interlocutor, sino que muestran otra forma de la dialogicidad, la actualización en la mente de la palabra ajena.

Aznar y Burunat continúan:

II. Relatos en primera persona.

Establecen las siguientes categorías en paralelo con aquéllas para el relato en tercera persona:

1. Autonarración, en la cual la presencia de un narrador autodiegético no implica una focalización en sí mismo.
2. El monólogo autonarrado, ligado al estilo indirecto libre; tampoco implica una focalización en el narrador y, además, se da una duplicidad de la voz narrativa aun cuando el narrador es el mismo, es decir, por efecto del estilo indirecto libre, la voz del narrador y protagonista –un YO– se sobrepone a la voz del protagonista en otro tiempo: no un “ÉL” sino un mismo y a la vez distinto YO.
3. El monólogo autocitado.

En todos estos casos, caben las palabras de Jean Rousset: “C’ est mon hypothèse de départ, que le monologue devrait être le modèle formel de toute réflexion de soi sur soi”¹⁵.

Como veremos más adelante, parte del camino que ha llevado al monólogo interior ha surgido del relato en primera persona. Para distinguirlo del monólogo autobiográfico o el relato rememorativo de tipo homodiegético es necesario delimitarlos, lo cual haremos más adelante.

A esto, Beltrán propone:

II. Narrativa personal. Sirve para acercarnos a las vivencias pasadas, principalmente por medio de técnicas retrospectivas. Además de la función actualizadora en el

pasado, cumple una función memorística, impuesta por la presencia de *sujeto enunciator* que narra. Son:

- A. Monólogo autocitado o convocación directa de un pensamiento correspondiente al pasado del narrador, de modo que la distinción entre la técnica y el conjunto narrativo es la distinción entre narración –personal– y monólogo.
- B. Monólogo autonarrado, o una dualidad producida por la fusión del sujeto cognitivo actual con el sujeto cognitivo del personaje narrador en el pasado. Su característica es la renuncia a la perspectiva cognitiva actual del narrador a favor de su perspectiva cognitiva pasada. El monólogo autonarrado se distingue de la voz narrada en contexto de narrativa personal en que tiene una sola posición para el sujeto de la enunciación –la del narrador en el pasado– frente a las dos de la voz narrada: la del narrador y la del personaje. Es la técnica de expresión de pensamiento en narrativa personal, equivalente al monólogo narrado en la narrativa impersonal.

Explica que Cohn distingue dos tipos de narrativa personal:

- a) Disonante, en el cual hay un presente del yo narrador y otro del yo personaje-conciencia.
- b) Consonante, en el cual existe un solo presente, donde se funden el sujeto cognitivo narrativo y el personaje actual. En este caso se produce un cuasi-anulamiento de la distancia narrativa.

¹⁵ Mi hipótesis de partida es que el monólogo debería ser el modelo formal de toda reflexión de uno sobre sí; la traducción es mía. Jean Rousset. *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris: José Corti, 1982, p. 48.

Lo que Beltrán hace es reformular esta teoría de la consonancia/disonancia narrativas, basada en un criterio enunciativo; aduce que no es posible distribuir espacios temporales sin remitirlos a sujetos enunciativos concretos.

Por último, presenta una categoría considerada por él como autónoma, ni personal ni impersonal:

III. Monólogo autónomo¹⁶.

Aquel que no va precedido de un marco narrativo. Lo divide en:

1. Autobiográfico, cuando un hablante solitario recuerda su propio pasado, y se lo narra a sí mismo en orden cronológico; suelen darse en contextos de autojustificación¹⁷, como un monólogo de memoria, es decir, cuando el presente de la locución es un momento vacío de experiencia simultánea, el enunciador existe en forma despersonalizada, solamente como memoria pura sin localización espacial y temporal clara.
2. Monólogo autorreflexivo, en el cual el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de primera persona, esto es, el sujeto de la enunciación expresa su autorreferencia en segunda persona.
3. Monólogo inmediato, que reproduce el discurso interior verbalizado desde la perspectiva del YO, y puede o no tener concreción espacio temporal.

¹⁶ Luis Beltrán Almería. *Op. cit.*, pp. 173-188.

¹⁷ Refiriéndose a *My Last Duchess*, Langbaum explica que "it is safe to say that most successful dramatic monologues deal with speakers who are in some way reprehensible".

Se puede decir que los monólogos dramáticos más exitosos tratan sobre personajes que son, en cierto sentido, reprehensibles; la traducción es mía. Robert Langbaum. *The poetry of experience, The dramatic monologue in modern literary tradition*. Middlesex (England): Penguin books, 1974, p. 80.

Podríamos ejemplificar lo anterior en el siguiente cuadro:

Narración impersonal	Narración personal (técnicas retrospectivas) • narración consonante • narración disonante	Monólogo autónomo
impresión sensorial, psiconarración	autonarración: focalización fuera del narrador	
monólogo narrado; puede ser en discurso indirecto libre <i>¿Sería posible que mientras estaba ahí otra persona se aprovechara? ¿Para qué, entonces, se había esforzado tanto? Se levantó decidido a impedirlo.</i>	monólogo autonarrado <i>¿Sería posible que mientras estaba ahí otra persona se aprovechara?, me decía. ¿Para qué, entonces, me había esforzado tanto? Me levanté decidido a impedirlo.</i>	autobiografía, sin presente Me preguntaba si sería posible que mientras estaba ahí otra persona se aprovechara, dejando sin sentido que me hubiera esforzado tanto. Por eso me levanté decidido a impedirlo.
monólogo citado <i>—¿Será posible que mientras estoy aquí otra persona se aproveche? ¿Para qué, entonces, me he esforzado tanto? —pensó levantándose decidido a impedirlo.</i>	monólogo autocitado <i>¿Será posible que mientras estoy aquí otra persona se aproveche?, me decía. ¿Para qué, entonces, me he esforzado tanto? Me levanté decidido a impedirlo.</i>	monólogo inmediato sin presente <i>¿Será posible que mientras estoy aquí otra persona se aproveche? ¿Para qué, entonces, me he esforzado tanto?</i>
tú autorreflexivo <i>—¿Y si mientras estás aquí otra persona se aprovecha? ¿Para qué, entonces, te has esforzado tanto? — pensé levantándome decidido a impedirlo.</i>		monólogo autorreflexivo <i>¿Y si mientras estás aquí otra persona se aprovecha? ¿Para qué, entonces, te has esforzado tanto?</i>

2.4. Rasgos del monólogo interior

En la literatura, el monólogo interior se presenta ante el observador ajeno en forma escrita, lo cual implica que está sujeto a las reglas del subcódigo del lenguaje escrito; esto, a su vez, tiene implicaciones de tipo enunciativo y pragmático. En cuanto discurso directo, tiene las características propias del estilo o discurso directo, a saber, diversidad entre el contexto de la enunciación de la cita y del contexto de la enunciación en el que se supone producido lo citado y, a la vez, la conservación de las marcas enunciativas. Además, el estilo directo reproduce también la literalidad de las expresiones del enunciado citado y, por tanto, repite sus proposiciones. Por otro lado, como el discurso directo libre carece de marcas introductorias, la distinción entre discurso narratorial y discurso del personaje recae en los deícticos y, cuando éstos son ambiguos, en el *sentido* del texto.

Como texto escrito, es leído en un contexto diverso al de su producción, por lo cual, su anclado enunciativo es autónomo, es decir, sus parámetros enunciativos se encuentran disociados de la recepción. Esta disparidad constituye la fuente de buena parte de las auténticas disfunciones e incoherencias que se dan en los textos de la denominada literatura de la conciencia. Al surgir como una preocupación realista por trasladar el pensamiento del personaje, es imprescindible respetar su enunciación, su voz, su *parole* interior. También, en cuanto texto literario, supone siempre un destinatario: el lector implícito o narratorio. En cambio, como discurso interior cuyo destinatario es el personaje mismo, no. Por eso, el lenguaje del monólogo interior debe adecuarse al tipo de comunicación para el cual es usado; a tal fin, el texto se organiza sintáctica, semántica y pragmáticamente de una manera determinada.

Como habíamos dicho que la coherencia es una propiedad de los textos en su contexto, el problema de la coherencia pone de relieve la figura del lector: “Si adoptamos el punto de vista del lector, como perspectiva privilegiada, el concepto de coherencia se resuelve en el concepto de legibilidad”¹⁸, de inteligibilidad de la lectura:

El lector se acerca al monólogo interior con dos conductas distintas: por un lado, la del espectador que se *asoma* a la conciencia de *otro*, a sabiendas de que ese discurso no le está destinado, y por otro, comportándose propiamente como tal, cuyas expectativas son que el texto le informe sobre los *qués*, *cómos*, *cuándos*, *dóndes* y, claro está, el *cómo acaba* la historia relatada¹⁹.

De lo dicho se infiere que una de las características del monólogo interior es la interrupción de la coherencia mental mediante los procesos asociativos. Su incoherencia es relativa a la legibilidad y al lector, pues para el monologante real el discurso interior es perfectamente coherente.

Por último, el monólogo debe adaptarse a la falta de forma y de sentido del contenido psíquico. Dice Burunat que: “[u]no de los patrones más importantes para alcanzar la interpretación de una obra de este tipo es el *leitmotiv*. (...) En la literatura, el *leitmotiv* se puede definir como una imagen, símbolo, palabra o frase que se repite y que acarrea una asociación estética con una idea o tema”²⁰.

En el caso de un flujo de conciencia –lógicamente, con el contexto del monologante dado como conocido–, suele haber gran profusión de pronombres con una referencialidad cambiante, implícita, lo que provoca confusión en el lector; esto puede incluir, también, la eliminación de información respecto a los hechos pasados y la situación presente. Además, como parte de lo mismo, se dan, tanto la abreviación

¹⁸ Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 155.

¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

²⁰ Silvia Burunat. *Op. cit.*, p. 25.

sintáctica, como la carencia de conectividad sintáctica, opacidad léxica con un uso de la lengua identificable como idiolecto del personaje, falta de introducción justificativa e, incluso, aglutinación de palabras como forma de simular la imparabilidad del discurso de la conciencia del personaje; hay poca claridad en la concordancia temporal y oscilación entre lo que es propiamente recuerdo y lo que en realidad es proyecto, entre lo real y lo posible o deseable, con proliferación del *leitmotiv*.

La temporalidad sintáctica es un rasgo especialmente importante en el monólogo interior. El tiempo más habitualmente utilizado es el presente, con sus distintos significados²¹; el presente atemporal, común tanto en las autobiografías como en el monólogo interior, marca una zona donde se traslapan los dos géneros. En opinión de Dorrit Cohn, la forma del tiempo presente que crea la zona de mayor ambigüedad entre la narración y el monólogo es el presente habitual, tiempo en el cual el narrador describe sus circunstancias y estados de ánimo contemporáneos al momento de la narración.

El relato en primera persona, puede seguir tres esquemas temporales fundamentales²²:

1. El primero es el de un desconocido que velando su identidad, cuenta su historia.

El orden cronológico no se sigue necesariamente a lo largo del relato, sino que es suplantado por el orden de aparición de los recuerdos en la memoria del narrador, lo cual presenta el problema del tiempo en un relato retrospectivo.

²¹ Los distintos significados del presente pueden ser atemporal, habitual, actual o experiencial, metafórico o narrativo, evocativo –narrativo en primera persona– incluyendo el retrospectivo. Dorrit Cohn. *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1983, pp. 190-204.

²² Esquema propuesto por Jean Rousset. *Op. cit.*, pp. 24-26.

2. En el segundo tipo de discurso, el pasado es contado en función de la situación contemporánea al narrador. En vez de referirse al pasado más remoto que recuerda, se deja que ese tiempo se exprese a través de la conciencia actual; el pasado es revivido en el presente; el recorrido no es progresivo, sino regresivo, con lo cual el enunciado tiende a hacerse totalmente reflexivo. Al respecto explica Rousset que:

Trois modes narratifs corresponde à cette saisie immédiate d'un sujet par lui-même, d'une part l'échange de lettres [con una t el original], d'autre part le journal intime et le monologue intérieur, discours sans auditeurs réduisant au minimum l'intervalle entre la narration et son objet. Si ces trois formes ont en comun de favoriser cette simultanéité, seul le monologue intérieur y atteint, puisqu'il est supposé s'enregistrer sans s'écrire²³.

Con base en lo anterior, podemos decir, entonces, que un discurso retrospectivo que separa las funciones de héroe y narrador se opone a una novela de lo contemporáneo, pues ésta los aproxima y en el límite los confunde. “Le rédacteur conjugue les verbes au present (et ses dérivés), ‘le lendemain’ se dit dès lors ‘demain’ et la ‘veille’ se dit ‘hier’, le temps raconté se mue en un temps ouvert dont l’avenir demeure inconnu, dans la mesure où il est contemporain du temps narratif”²⁴.

3. Un discurso intermedio entre las dos opciones anteriores. Así, las memorias ficticias pueden estar llenas de fragmentos de diario íntimo o de cartas; a la

²³ Tres modos narrativos corresponden a esta apropiación inmediata de un sujeto por él mismo; por una parte el intercambio de cartas, por otra el diario íntimo y el monólogo interior, discursos sin auditorio que reducen al mínimo el intervalo entre la narración y su objeto. Si estas tres formas tienen en común favorecer esta simultaneidad, sólo el monólogo interior la alcanza, pues se supone que se registra sin escribirse; la traducción es mía. *Ibid.*, p. 25.

²⁴ El redactor conjuga los verbos en presente (y sus derivados), “el mañana” se dice entonces “mañana” y “la víspera”, “ayer”, el tiempo narrado se convierte en un tiempo abierto en el cual el porvenir permanece desconocido en la medida en que es contemporáneo del tiempo narrativo; la traducción es mía. *Ibid.*, p. 25.

inversa, un legajo epistolar puede insertarse en una autobiografía. El tiempo narrativo y el tiempo narrado pueden ser desplazados el uno por el otro; en vez de comenzar por el principio del tiempo narrado o de contar en forma regresiva a partir del momento final de la redacción, se coloca el principio de la narración en cualquier punto en el intervalo del tiempo narrado; de aquí resulta un entrecruzamiento de los desarrollos regresivo y progresivo.

2.5. El lenguaje interior

Benveniste ha explicado que lenguaje y pensamiento humano no deben ser identificados. El lenguaje es uno de los vehículos del pensamiento, uno de sus códigos; la expresión “lenguaje del pensamiento” se refiere al tipo de estrategias representacionales (icónicas, verbales, algorítmicas) que usan los individuos para resolver problemas, mismo “que tiene sus reglas, sus símbolos, y su sintaxis propios y que remite a las estructuras profundas del psiquismo”²⁵.

En literatura, al mencionar el lenguaje del monólogo interior nos referimos en exclusivo a la materia verbal que acompaña al pensamiento en la intimidad del individuo. Por eso, el monólogo interior literario no abarca la totalidad del pensamiento, sino únicamente el lenguaje interiorizado. A este lenguaje interior se le conoce como endofasia²⁶. Ahora bien, este lenguaje produce pronunciaciones internas, que, al ser

²⁵ Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 90.

²⁶ Cohn, siguiendo a Vygotski, define así el objeto del monólogo citado: “The phenomenon that interior monologue imitates is, contrary to its reputation, neither the Freudian unconscious, nor the Bergsonian flux, nor even the William Jamesian stream of consciousness, but quite simple the mental activity psychologists call interior language, inner speech, or, more learnedly endophasy”. Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 96.

“El fenómeno que el monólogo interior imita no es, a pesar de la opinión más generalizada, ni el inconsciente freudiano, ni el flujo mental bergsoniano, ni siquiera el flujo de conciencia de William James,

interiormente enunciadas, consumen un tiempo cronológico, aunque no sean propiamente fonéticas, sino fonológicas, puesto que el código representacional registra fonemas y no sonidos; sin embargo, la enunciación de dichos fonemas implica tiempo.

Una de las funciones más significativas del lenguaje interior es su capacidad de ser mediador de la autoconciencia, pues, por su medio, el sujeto puede tomar como objeto de su propio pensamiento, su mismo pensamiento; a su vez, la producción del lenguaje interior es un índice de la autoconciencia de los sujetos. Por eso, Aznar considera que un monólogo interior debe dirigirse a un *alter ego*, enunciado en estilo directo libre; que en él pueden alternarse los pronombres de la primera y la segunda personas, refiriéndose ambas al mismo sujeto monologante; que el presente de la narración coincide con el presente de su actividad mental, cae en desorden cronológico en la rememoración de la historia pasada e interrumpe la coherencia de su discurso mental mediante procesos asociativos. Según él, son tres las formas del lenguaje interior:

- 1/ El diálogo imaginario.
- 2/ El monólogo interior, en la cual el sujeto no se dirige a un interlocutor, siquiera imaginario, sino a sí mismo.
- 3/ El correspondiente a las estructuras gramaticales profundas²⁷.

Además, uniéndose a Benveniste²⁸, considera que “[t]odo discurso requiere una fuente, el locutor, y un destinatario; debe ser dirigido a alguien considerado capaz de

sino la más simple actividad mental que los psicólogos llaman lenguaje interior, discurso mental o, con más erudición, endofasia”; la traducción es de Luis Beltrán Almería. *Op. cit.*, p. 145.

²⁷ Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 121.

²⁸ “Le monologue est un dialogue intérieurisé, formulé en *langage intérieur*, entre un moi locuteur et un moi écouter. Parfois le moi locuteur est seul à se parler; le moi écouter reste néanmoins présent; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l’énonciation du moi locuteur”.

El monólogo es un diálogo interiorizado, formulado en lenguaje interior, entre un yo locutor y un yo receptor. Tal vez el yo locutor está solo hablándose; de todas formas el yo receptor permanece presente; su presencia es necesaria y suficiente para dar significado a la enunciación del yo locutor; la

comprenderlo; incluso en los monólogos, el YO enunciante se dirige al YO receptor”. “Así, debe existir una diferenciación entre el emisor o sujeto psicológicamente hablante y el receptor o sujeto psicológicamente destinatario; siendo un mismo sujeto objetivo son un YO y un TÚ subjetivos”²⁹.

“Parfois aussi le moi écouter intervient par une objection, une question, un doute, une insulte”, es decir, el receptor no es en forma alguna un ser pasivo, sino un receptor que interviene en el diálogo. “Tantôt le moi écouter se substitue au moi locuteur et s’annonce comme “première personne”; ainsi en français où le *monologue* sera coupé de remarques ou d’injections telles que “Non, je suis idiot, j’ai oublié de lui dire que...” “ O por el contrario, “Tantôt le moi écouter interpelle à la deuxième personne, le moi locuteur: “Non, tu n’aurais pas dû lui dire que...”³⁰.

Desde el punto de vista polifónico, donde en un diálogo diversos personajes tienen la palabra, en el monólogo interior existe una voz enunciativa, la del locutor, con un punto de vista y habitualmente citado en primera persona, y un receptor, que plantea las objeciones o interrogantes requeridas en el diálogo, y que suele hablar en segunda persona. El locutor, quien con frecuencia posee la personalidad del sujeto objetivamente hablante –el YO psicológico–, puede referirse a un TÚ del cual se ha formado una imagen y que reúne ciertas expectativas en sus respuestas –por ejemplo, la defensa de un cierto punto de vista–. Es decir, “el YO de la enunciación entabla una conversación con un TÚ cuya deixis no remite al propio sujeto hablante sino a cualquier otro ser del mundo real o imaginario”³¹. Así, en un monólogo, el YO psicológico puede dirigirse interiormente a otra persona existente en el mundo real y dar respuesta a sus

traducción es mía. Emile Benveniste. *L’ appareil formel de l’ enonciation*, p. 16, apud Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 121.

²⁹ Eduardo Aznar. *Op. cit.*, pp. 121 y 124.

³⁰ Posiblemente también el yo receptor intervenga con una objeción, una pregunta, un insulto [...]. Tal vez el yo receptor sustituya al yo locutor y se pronuncie como primera persona; así, en francés, donde el monólogo será lleno de enfatizaciones o de interjecciones como “No, soy un idiota, olvidé decirle que...” [...]. Probablemente el yo receptor interpela a la segunda persona, el yo locutor: “No, no debiste decirle que...”; la traducción es mía. Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 124, continuando con la cita mencionada de E. Benveniste.

enunciados desde el punto de vista esperado de la persona psicológicamente destinataria.

En el diálogo imaginario, donde el locutor conversa con un destinatario que no interviene en forma explícita en la conversación, pues no está realmente presente, el TÚ de la enunciación puede ir referido a seres ficticios o reales. Tanto en un caso como en otro se trata de participantes citados en su condición de un destinatario e interlocutor, no en condición de enunciadorees.

Puede darse el caso de que un diálogo imaginario tenga como contexto un tiempo y un espacio, aunque también puede carecer de ellos; cuando el diálogo imaginario tiene como interlocutor psicológico a alguien del mundo real, es más frecuente que los tenga. Cuanto más cercana a la realidad sea la conversación imaginada –desde la repetición de una real, hasta la previsión de una futura esperada– más contextualizada estará; conforme se separa de la realidad, en cualquier tiempo, menos dependerá del contexto. Ambos casos no se contraponen con que el monólogo interior se lleve a cabo en un tiempo y espacio reales, independientes del tiempo y espacio del pensamiento del monologador. Sin embargo, la ubicación –tiempo y espacio– del monólogo interior, en caso de que exista, se da en forma implícita en el pensamiento del sujeto hablante, por lo que no requieren ser precisados: el monologador los conoce; ésta es la causa de la dificultad de interpretación que enfrentan los lectores de un monólogo interior.

En contraste con los diálogos imaginarios, existen enunciados interiores carentes de alteridad, que presentan una forma más estrictamente monologal. Es claro que el YO locutor no busca informar de algo al YO interlocutor, pero puede tratarse de un análisis

³¹ Eduardo Aznar. *Op. cit.*, p. 127.

de información, reflexión, evocación de un recuerdo, etcétera, en el cual el planteamiento a otro YO ayuda al cuestionamiento, esclarecimiento o recuerdo de un suceso. Es común, por mencionar un caso, que la toma de una decisión, se realice en un acto de habla interior, pues la interacción con uno mismo ayuda a ciertas personas a realizar ciertos actos. Si se toma una decisión –por continuar con el ejemplo– después de un uso explícito de lenguaje interior, en la siguiente ocasión que se retome el tema, la decisión estará contextualizada en las reflexiones previamente hechas.

2.6. Otros géneros próximos al monólogo: el relato rememorativo, el diario, el soliloquio y el uniparlamento

Además de las representaciones de la conciencia, existen otros tipos de narraciones que guardan un gran parecido y cercanía con ellas: un relato autobiográfico es una narración en primera persona dirigida a una segunda, en estilo directo o indirecto, estructurada en forma expresamente inteligible, pues tiene una intención comunicativa; un relato rememorativo en primera persona consiste en pura reminiscencia, sin alusión alguna al presente de la enunciación, ni uso de los deícticos propios del aquí y el ahora, por lo cual no es posible establecer el tiempo y lugar de su enunciación; no podemos saber el momento *antes del cual* éste tiene lugar, sino sólo el momento *después del cual* ocurre. El *momento después* actúa como desencadenante de los recuerdos, aunque dicho *momento después* aparezca ya en pasado dentro del discurso interior; dentro de él pueden aparecer citas de discursos producidos en otros contextos y por distintos enunciadores, llegando al extremo en que el monologante puede rememorar dentro del propio discurso de rememoración. Las marcas léxicas y sintácticas no son suficientemente completas y explícitas como para distinguir si existe distancia que

separe los hechos de ambos recuerdos mostrando unas características lingüísticas y textuales que lo alejan de los rasgos más típicos del lenguaje interior. Su complejidad es la de un texto exclusivamente literario. Entre estos dos subgéneros se encuentran los monólogos de memoria³².

Dentro de estos modos de narración pueden introducirse otras técnicas: una subconversación es el contenido del lenguaje interior como contrapunto interno y simultáneo de lo que se dice en forma auditiva y explícita, es decir, enunciar algo en voz alta y pensar en otra cosa. Un subtexto es un comentario interior de un diálogo enunciado en forma auditiva.

También existe el diario novelado, un antecesor importante del monólogo autónomo, con el cual comparte la ficción de la privacidad: ninguno de los dos ha sido enunciado para la exposición a terceros; tampoco tienen motivos para ser plasmados en orden cronológico, sino que lo son conforme a los recuerdos se presentan en la conciencia, en forma fragmentada y confusa.

Ahora bien, debemos tener en cuenta que el monólogo en el discurso de la novela tiene unos caracteres específicos frente a otros monólogos que puedan encontrarse, parcialmente al menos, en el discurso de la obra dramática y poética. Esto se debe al hecho específico antes mencionado de que se trata de un discurso polifónico

³² “The monologist focuses exclusively on past experience. Such *memory monologues* are typologically an exact cross between autobiographical monologues and memory narratives.

As a retrospective form whose basic tense is the past, the memory monologue is the variant of the autonomous monologue that comes closest to autobiography, while at the same time creating the illusion of the ‘uninterrupted rolling’ of a thought process”.

El monologador se focaliza exclusivamente en la experiencia del pasado. Estos *monólogos de memoria* son tipológicamente el cruce exacto entre los monólogos autobiográficos y las memorias narrativas.

Como una forma retrospectiva cuyo tiempo básico es el pasado, el monólogo de memoria es la variante del monólogo autónomo que más se acerca a la autobiografía, mientras que al mismo tiempo crea la ilusión de un proceso ininterrumpido de pensamiento; la traducción es mía. Dorrit Cohn. *Transparent minds...*, op. cit., pp. 83, 85.

organizado por la voz dominante del narrador. El hecho de que el drama y la poesía carezcan por completo de elementos narrativos los aproxima al monólogo autónomo, máxime en la actualidad, cuando los límites entre los géneros tradicionales son traspasados con mayor libertad. Así, un soliloquio es una enunciación auditiva, reflexión del personaje supuestamente dirigida a sí mismo, pues se encuentra solo y es consciente de ello –sea enunciada en primera o segunda persona, dirigiéndose a sí mismo como un TÚ–, pero que tiene una intención comunicativa respecto a su auditorio; de aquí que contenga contextualización y respeto por la sintaxis. Esto es debido a su necesidad de tener la coherencia suficiente para poder comunicar emociones e ideas relacionadas con el argumento, por contraste con el monólogo que busca expresar una identidad psíquica. En este sentido es mucho más un relato de un narrador en primera persona que el monólogo interior, en cualquiera de sus formas. Lógicamente, sigue el estilo directo libre, sin verbos introductores o partículas con finalidad semejante. Con esto podemos considerar que cabe la posibilidad de actuar un monólogo autónomo: mientras más se contextualice para ofrecer información al auditorio, más se asemejará a un soliloquio, cruzando la raya entre drama y lírica. Por ejemplo, un monólogo poético-dramático se refiere habitualmente a un poema cuyo enunciador es una figura inventada por el poeta, no el poeta mismo. La presencia de este enunciador ficticio establece una relación, no sólo entre soliloquio en el drama y el monólogo dramático, sino también entre éste y la narrativa en primera persona. Desde este punto de vista, todos los monólogos dramáticos son narraciones en primera persona que, además, pueden ser versificadas.

Opuesto al monólogo interior por su exterioridad, aunque se escuche también sólo una voz, es el uniparlamento: monólogo de un personaje con un auditorio

espectador cuyas respuestas no se insertan en el diálogo, es decir, en el cual únicamente una voz es audible. Como recurso para su composición, el autor puede usar tanto una serie de preguntas del personaje oyente, las cuales no aparecen en el texto sino que deben ser inferidas por el lector, como comentarios u observaciones que susciten una respuesta en la que se mencione el tema "no escuchado"; en ambos casos, el personaje debe manifestar con su voz –que es el único recurso del autor para construirlo– su individualidad. Esta técnica es una variación dentro del género de una voz, pero con diferencias importantes: aun cuando haya un solo hablante, la existencia de un auditorio real dentro del universo diegético, exige cierta hilación al discurso; las voces deben ser distintas –tantas como personajes pueda haber–, pero siempre con una directa intención comunicativa en el personaje emisor; en un uniparlamento la interpelación es recibida por los hablantes, quienes, con sus respuestas, incluso pueden llegar a dar un giro al discurso del personaje parlante.

III. Miguel Delibes y la novela

3.1. Evolución de la Literatura española a partir del fin de la guerra civil

Desde antes de la guerra civil (1936-1939), la literatura de España entró en una crisis que continuó a lo largo de ésta y, salvo algunas excepciones –*La familia de Pascual Duarte*, *Mariona Rebull* y *Nada*–, hasta 1950. En opinión de Eugenio de Nora, a partir de esta época, los autores del interior, tanto identificados con el régimen como disidentes, debieron afrontar los problemas del aislamiento del exterior, la ruptura respecto a la ideología liberal, así como el confinamiento en moldes estéticos e ideológicos estrechos. La novela en el exilio sufrió de desarraigo; la del interior, del vacío y la superficialidad ideológica, el provincianismo, la inadecuación o anacronismo de las formas narrativas empleadas y la evasión de la realidad inmediata.

En ese marco, poco a poco fueron surgiendo nuevos escritores y se configuraron varios grupos distintos; Navales los divide de la siguiente forma: el primero, el de los autores lanzados a escribir de forma intuitiva; otro, de quienes tenían una mayor preocupación por los problemas formales; un tercero formado por el realismo social, tendencia influyente en todos los que se propusieron contar los sucesos de la vida española cuya publicación en la prensa estaba vetada por la censura política y, el último, interesado en abrirse a nuevos horizontes literarios.

Para Miguel Delibes, en las últimas cinco décadas del siglo XX ha habido en España cinco tendencias literarias diferentes. La primera, de la “inmediata posguerra”, tiene como común denominador los temas relacionados con la guerra civil y el sufrimiento provocado por ella; el segundo grupo, en la década de los cincuentas,

tendiente a un esteticismo formal partiendo de ciertas bases comunes. La tercera promoción caracterizada por la intención al escribir: debido a su inconformidad con la dictadura, busca la eficacia política por encima de la preocupación artística; en los sesentas, los escritores se manifiestan en franca rebeldía utilizando la novela como instrumento de combate ante la censura a la prensa. Los novelistas del cuarto grupo, movidos por una fiebre innovadora, incursionan en la narrativa experimental, abandonando el realismo y desplazando el argumento a un plano subordinado; para ellos, la claridad deja de ser la cortesía del autor hacia el lector para pasar a ser lo contrario: únicamente lo intrincado y oscuro tiene valor. Los quintos y últimos parecen estar volviendo a lo que es la novela en sí: contar historias, independientemente del procedimiento narrativo utilizado; consideran que la libertad de creación debe imponerse a las limitaciones de escuela, por lo cual en ella se da prosa poética, una propensión al cosmopolitismo (en la acción, la localización y los personajes), una socorrida apelación a lo policíaco o detectivesco y un retorno a la naturaleza desde un plano intelectual.

3.2. Miguel Delibes, el autor

Miguel Delibes Setién puede considerarse como un escritor de la posguerra española con características de todos los grupos de su época catalogados por él mismo, pues, aunque llegó a la literatura en forma intuitiva, conforme fue escribiendo, sus obras fueron manifestando el incremento en su interés por la técnica de escribir, cómo fue perfeccionándola e incursionando en nuevos campos y, además, en su mayoría, su contenido denuncia los problemas sociales de España y su inconformismo con ellos. Él mismo, después de clasificar a los escritores españoles de la segunda mitad del siglo

XX, se cuestiona respecto a cuál grupo pertenecen él y su obra. A eso contesta que, por su edad y la época en que empezó a escribir, pertenece al primero; por su preocupación por la forma, patente desde su tercera novela, *El camino*, forma parte del segundo. Por su inquietud social y rechazo a la sociedad regida por una dictadura, reflejada en una forma y otra en la mayoría de sus obras, es uno más de los del tercero. Por su estilo, incursionando constantemente en nuevas técnicas -como se ve en *Parábola del náufrago* o *Los santos inocentes*- puede adscribirse al cuarto. Y, finalmente, por el interés en “contar algo”, puede clasificarse en el quinto grupo.

Lo anterior requiere mayor explicación. Lo primero es oír al mismo Delibes definiendo la novela: “[m]i concepto de novela, puede parecer a estas alturas un poco anacrónico. Para mí, una novela requiere un hombre (un protagonista), un paisaje (un ambiente) y una pasión (un móvil). Estos elementos, engranados en un tiempo, nos dan una historia”¹. En esta definición, él confiere a la novela una característica fundamental:

No debemos confundir la esencia de la novela -la anécdota, la historia que se revela con los elementos que en ella se barajan: enfoque, construcción, personajes, tiempo narrativo... Estos elementos pueden ser, a mi juicio, sometidos a las innovaciones que se quiera, cambiarlos, alterarlos, jugar estéticamente con ellos, siempre que no se inhiban de la servidumbre de contar algo².

Es decir, para él la característica primordial de una novela debe ser que “cuente una historia”. Esto se refleja en todas sus obras: a pesar de la importancia de la forma en muchas de ellas, nunca es tal que oscurezca la comprensión de la trama, siempre está a su servicio, como instrumento suyo. Precisamente, la maestría de Delibes se muestra en cómo sabe usar su herramienta para provocar en el lector una mejor comprensión

¹ Santos Sanz. “Prólogo” a *Los santos inocentes* de Miguel Delibes. Madrid: Unidad editorial, 1999, s/pag. (II); Anónimo. “Perfil biográfico” *apud Cartas de un sexagenario voluptuoso* de Miguel Delibes. Madrid: Destino, 1983, p. 10; y Miguel Delibes. *España 1936-1950...*, p. 162.

² Miguel Delibes. *España 1936-1950...*, p. 164.

del texto. Por ejemplo, la técnica narrativa de *Los santos inocentes* introduce al lector en un mundo rural visto desde la perspectiva de un retrasado mental. Es mayor la impresión de ruralidad e incapacidad intelectual creada por la técnica que la creada por las explicaciones expresas contenidas en el libro.

Sin embargo, consciente de la dificultad para encontrar actualmente historias inéditas por la humanidad, Delibes considera que, al crear, el escritor debe perseguir en sus obras la fidelidad a sí mismo, lo cual permitirá al lector buscar en ellas, más que un argumento nuevo que no logrará hallar, la huella de otra personalidad –la del autor– y su propio grado de coincidencia y discrepancia con ella; piensa que su imagen auténtica volcada en su creación es lo realmente interesante para el lector.

He utilizado la palabra creación porque Delibes considera al escritor un artista por encima de todo. Así, para él, la personalidad de ciertos sujetos conlleva la posibilidad de vivir creando arte, una “obra de arte es el resultado de la conmoción que produce en una determinada sensibilidad la vida en torno”³. Al explicar el proceso creador afirma que los grandes autores de la humanidad, “lo mismo que fueron grandes escritores pudieron, acaso, llegar a ser notables pintores o excelentes músicos. Resulta obvio que su sensibilidad estaba abierta a los cuatro vientos. El resto, en cierto sentido, fue oficio”⁴.

Nacido en Valladolid el 17 de octubre de 1920, en 1936 Miguel Delibes empezó su carrera en la Escuela de Comercio, mientras estudiaba modelado y escultura en la Escuela de Artes y Oficios. Un año después se enroló en la Armada sirviendo como voluntario a bordo del crucero Canarias; al terminar la guerra simultaneó los estudios de

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 113.

Derecho y Comercio. En 1943 se trasladó a Madrid a cursar las asignaturas del doctorado en Derecho e hizo un curso de periodismo. Por esa época entró a trabajar a *El Norte de Castilla* como caricaturista, donde pasó a formar parte de su redacción. El mismo ha explicado su evolución artística del siguiente modo:

Mis aficiones de infancia y de adolescencia fueron el dibujo y el modelado en barro [...]. Luego evoluciono, de una manera insensible, hacia las letras, porque yo creo que el arte es uno y la elección de un instrumento y otro obedece, por regla general, a circunstancias personales ajenas a la estética [...]. A partir de mi encuentro con el Curso de Derecho Mercantil de don Joaquín Garrigues⁵ empecé a tomar gusto a la expresión verbal [...]: encontré en él la belleza, la gracia y la exactitud expresiva.

Mi ingreso en el diario *El Norte de Castilla* [...], [m]i tarea como redactor [...] me ayudó a soltar la pluma, me enseñó dos cosas fundamentales [...]: resaltar el aspecto humano de cada acontecimiento y ceñirme a una expresión sintética⁶.

Cuando llevaba un tiempo escribiendo para el periódico, empezó a hacerlo por su cuenta. Su primera experiencia fue un cuento con el cual obtuvo el segundo lugar en un concurso, algo decisivo en la continuidad de su actividad literaria en forma independiente. Ganar el Premio Nadal poco después le supuso un reto, pero fue el impulso necesario para empezar a escribir como parte de su forma de vida. En los primeros años después de esto, su actividad estuvo sumamente diversificada, pero al abandonar la dirección de *El Norte de Castilla* pudo aumentar su producción en forma notable. Aun cuando durante algunos años (15 intermitentes) del resto de su vida no publicara, en otros, hizo dos, tres y en uno hasta cuatro publicaciones, si bien, no todas ellas novelas.

Después de obtener el Premio Nadal con *La sombra del ciprés es alargada*, sobre el tema de la muerte, Delibes sintió prisa por continuar escribiendo e, inseguro

⁵ El mismo Miguel Delibes decía del catedrático que fue quien le enseñó “ese mágico juego que consiste en atrapar una idea y fijarla en el papel mediante cuatro vocablos precisos. Su prosa era sencilla, directa, casi ascética. Garrigues era castellano en el decir: llano y desnudo. Pero, ¡qué admirablemente exacto!, ¡qué adjetivación inesperada la suya!”, Anónimo, “Perfil biográfico”, p. 9.

ante la crítica, publicó *Aún es de día*, sin hacer una buena revisión del texto, por lo cual esta segunda obra no tiene mérito especial. Reconociendo esta equivocación, escribió con más cuidado *El camino*, donde continuó tratando temas rurales mientras empezaba a utilizar niños como personajes. Esta novela es de diferente calidad, pues el lenguaje rural y el lenguaje infantil, así como la mentalidad de cada personaje, están bien reflejados. Puede considerarse el primer libro del autor que vale la pena.

A partir de ese momento es muy marcado y fácil de percibir su intento de crear algo nuevo en cada escrito: traslado del ambiente rural al urbano, uso de personajes tanto adultos como niños, intervención total del narrador o casi ausencia de éste, distinción del vocabulario adecuándolo a la personalidad del usuario, literatura realista o de ficción, esquemas de novela con técnica narrativa tradicional, de diarios, cartas, e, incluso, monólogo.

3.3. Contenido temático y formal de sus obras

Los temas de sus obras no son originales, lo importante es el modo como son tratados, reflejados y profundizados. Incluso, la mayoría son recurrentes, hasta obsesivos⁷: miedo a la muerte en sí misma y a la pérdida de las personas queridas, a la soledad; denuncia de la situación de desigualdad social así como del régimen político franquista; Castilla: la vida en el medio rural y la burguesía de las ciudades; los niños, los ancianos y los enfermos.

⁶ Miguel Delibes, *España 1936-1950...*, pp. 158-159, 160.

⁷ Sostiene el autor: “[e]n el fondo, los escritores [...] somos gente de una sola idea obsesiva que, de una y otra forma, se reitera a lo largo de nuestra obra. En mi caso, tal vez podría afirmarse que, desde mi infancia, ensombrecida por un prematuro temor a la muerte, y mi adolescencia y primera juventud, atormentadas por las guerras civil y mundial [...] me han poseído unos sentimientos de soledad, de incomprensión y de miedo”. *Ibid.*, p. 165.

Como él mismo ha dicho, por ser muy joven cuando tuvo lugar la guerra civil española (empezó cuando él tenía dieciséis años terminando a sus diecinueve), el miedo en general y más en específico el miedo a la muerte, es un tema central de su obra. Citándolo, Ana María Navales dice: “[e]fectivamente, hay una confluencia de los dos temas –infancia y muerte– demasiado frecuente en mi obra para ser casual”⁸. La idea está presente desde su primer libro para continuar siendo, de un modo u otro, algo central en muchos de los subsecuentes.

En especial, a Miguel Delibes le preocupa la muerte ajena (cuestión central de *La sombra del ciprés es alargada*, la primera de sus obras) y, más aún, la de sus seres queridos. El suyo fue un matrimonio feliz y la posibilidad de quedar viudo era para él un motivo de miedo; este sentimiento se plasmó en *Cinco horas con Mario*, publicada en 1966, donde recoge el monólogo de una mujer frente al cadáver de su marido; pocos años después de haberla escrito, en 1974, el autor enviudó; más tarde, en 1991, fue publicada *Señora de rojo sobre fondo gris*, monólogo de un viudo recordando a su mujer. Con estos datos se entiende que sufriera un periodo de depresión al fallecer su mujer: se trataba del desarraigo tan temido.

Como varios autores de su época, buscó reflejar la sociedad en forma realista, pero trascendiéndola, pues su visión personal del mundo no correspondía a una interpretación económica de la historia, tan en boga en ese momento cuando se quería denunciar su injusta desigualdad: Delibes era un inconformista en materia social, no un comunista; era un católico liberal y combativo, opinaba que en España hacía falta un verdadero cristianismo; ser una persona con mentalidad de raíz católica lo llevaba a la

⁸ Ana María Navales, *Cuatro novelistas españoles. M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*. Madrid: Fundamentos, 1974, p.23.

protesta humanista. *El Norte de Castilla*, segundo periódico más antiguo de España, fue por años su tribuna a favor del campesino, conectando con las más modernas doctrinas sociales de la Iglesia⁹. Citando a Manuel Leguineche, Ana María Navales dice:

Delibes es un hombre articulado, coherente, quizá el más coherente de la novela española [...]. Desea la justicia por encima de todas las cosas, es lo que se dice un “cristiano impaciente”, y ve desde su otero castellano cómo este mundo en que vivimos se desquicia un poco y pierde el equilibrio. Ve, por ejemplo, cómo el hombre no acaba de recuperar su libertad y cómo también se deja caer en las trampas de la sociedad de consumo¹⁰.

En parte, Miguel Delibes achaca este problema de injusticia social a la deshumanización de las ciudades, habitadas por una burguesía anquilosada en valores establecidos por su conveniencia. Según él, lo verdaderamente humano se encontraba en el campo y entre los niños; para él los campesinos eran seres humanos, no personajes de su literatura. Por eso, en sus libros afirmó ciertos principios y valores que, según su propia opinión, la sociedad española contemporánea a él no admitía: desde la preocupación por lo sencillo y natural como un refugio ante la fealdad, hasta el desagrado por la complicación de la vida urbana moderna. Buscando lo primero, en muchas de sus obras –todas las de su primera etapa como escritor, es decir, hasta antes de *Cinco horas con Mario*– se apegó a los temas rurales, dentro de una línea realista, ofreciendo gran variedad de figuras, sobre todo infantiles, aunque también campesinas, de gran riqueza humana.

⁹ José Domingo dice refiriéndose a *Cinco horas con Mario*: “[e]s innegable la repercusión en ella, así como en la postura de progresismo religioso del autor, de las directrices emanadas del Concilio Vaticano II [...], [de la búsqueda de] la adecuación del catolicismo español tradicional y conservador a las nuevas tendencias del *aggiornamento* de la Iglesia”, José Domingo, *La novela española del siglo XX. 2.- de la posguerra a nuestros días*. Barcelona: Labor, 1973, p. 54. Y más adelante: “[v]a quemando etapas y evolucionando desde un realismo de raíces tradicionalistas y rígidas hasta un lúcido criticismo social”, p. 52; “[o]tra de las vetas preferidas por el autor: la crítica de la anquilosada clase media española”, p. 53; menciona que, a partir de 1962, la denuncia social “habrá de presidir en adelante la obra del novelista”, p. 54.

¹⁰ Ana María Navales. *Op. cit.*, p.29.

Sus obras reflejan la ambivalencia de la vida. Su gran mayoría, a pesar de ser tristes o hasta deprimentes, no tienen finales amargos, pues plantean un punto de salida al problema de fondo de la trama.

Desde el punto de vista formal, sus novelas fueron evolucionando. Al igual que sus temas, su estilo no es novedoso: fue incorporando recursos como el monólogo interior, la visión retrospectiva, la fragmentación temporal, la motivación, la reminiscencia, el uso no convencional de los signos de puntuación, etcétera, utilizados en la narrativa europea desde hacía años. Una característica específica de su obra es su preocupación formal por la transcripción lo más viva posible del lenguaje coloquial de los personajes, tratando de reflejar su edad, condición sociocultural, profesional, medio –urbano o rural–. El manejo de las distintas fórmulas es parte importante, por lo bien incorporadas, del fondo de sus novelas. Si el lenguaje tiene como finalidad comunicar, él, a pesar de las limitantes del lenguaje escrito, comunica un mensaje más rico que la simple suma del significado de cada palabra; mediante el manejo de la forma, el contenido semántico de su discurso es más amplio que su contenido lexicológico.

Además, tiene la peculiaridad de saber repetir los mismos tópicos una y otra vez, dentro de un mismo libro, sin cansar al lector, logrando con este recurso dar idea de la falta de evolución del personaje, de su estancamiento interior aunque el tiempo diegético vaya pasando. De igual forma, las anécdotas salpicadas en sus obras en las cuales se muestra un profundo conocedor de la psicología femenina, pasan de ser simples acontecimientos, a formar parte del retrato psicológico de sus personajes, ayudando a configurarlo.

IV. Análisis diegético de *Señora de rojo sobre fondo gris*

4.1. Elementos de su narrativa

Los capítulos anteriores nos sirven como marco referencial dentro del cual Delibes utiliza la técnica narrativa del monólogo, para estudiar *Señora de rojo sobre fondo gris*.

Aunque a la fecha de su publicación, 1991, Miguel Delibes era un escritor de prestigio reconocido, esta novela no ha sido tan estudiada como otras del mismo autor. En 1990 había publicado *Pegar la hebra* y editorial Destino imprimió cinco ediciones en el mismo año. Otra obra de 1998, *El hereje*, le mereció el Premio Nacional de Literatura 1999, en España. Así las cosas, el cuestionamiento sobre los posibles motivos para que esto ocurriera, surge de inmediato. Esperamos encontrar alguna posible respuesta por medio de este estudio. En nuestro análisis adecuaremos el orden del marco teórico a un cierto orden lógico, para ir profundizando poco a poco en la comprensión del texto. Así, el primer punto por desarrollar es el universo diegético construido en la novela mediante el uso de sus diversas dimensiones.

4.1.1. Dimensión actuarial

Si recordamos lo que es una novela para Delibes¹, vemos que el primer elemento mencionado es el protagonista. Esto se debe a la importancia que siempre ha dado al personaje como eje de sus relatos, por lo cual busca crear tipos vivos y bien delineados.

A tal grado es así que ha dicho:

¹ “Para mí, una novela requiere un hombre (un protagonista), un paisaje (un ambiente) y una pasión (un móvil). Estos elementos, engranados en un tiempo, nos dan una historia” (cfr. Capítulo 3, inciso 2).

El personaje es para mí el eje de la narración y, en consecuencia, el resto de los elementos que se conjugan en una novela deben plegarse a sus exigencias. Tal ocurre, por ejemplo, con la técnica, la estructura, lo que podríamos llamar la fórmula para resolver un libro [...]. En cualquier caso, la fórmula a adoptar la imponen los personajes².

Esto queda claramente ejemplificado con el caso de *Cinco horas con Mario* y el comentario del autor respecto a la fórmula equivocada en su elección inicial, motivo por el cual los personajes resultaban chocantes³. Por eso, encontrar la fórmula pertinente que permita hacer el planteamiento adecuado debe ser una operación anterior a la redacción: todos los personajes implican ciertas imposiciones que necesitan ser respetadas si se quiere lograr plasmar personalidades verosímiles.

Respecto a esas obras en las cuales la fórmula se convierte en un corsé en la cual el autor se empeña en configurar a sus personajes, Delibes ha expresado así su opinión:

El narrador trata de tender un puente que sirva para trasladar al lector a su mundo, al mundo de ficción de su novela y aislarlo allí [...]. Me desazonan algunas corrientes narrativas actuales que prescindan del tema y de los personajes y se quedan en la pura fórmula, como si la pura fórmula encerrara algún atractivo en sí misma. Estos narradores conducen al lector hasta el puente y lo abandonan en él; del otro lado, en la ribera opuesta, no hay nada; está el desierto, el vacío más desolador⁴.

Y es que olvidan que “[c]aptar la esencia del hombre y apresarla entre las páginas de un libro es la misión del novelista”⁵; que para un escritor “[l]a universalidad estriba en ahondar en el hombre y acertar con su última diferencia”⁶; que “[e]l arte narrativo reside, antes que en la originalidad del tema, en ese don mágico para ahondar en la

² Miguel Delibes, *España 1936-1950...*, p. 126.

³ Cfr. Capítulo II.

⁴ Miguel Delibes, *España 1936-1950...*, p. 130.

⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁶ *Ibid.*, p. 132.

trascendencia de lo aparentemente trivial, sirviéndonos de unos personajes humanos y convincentes”⁷.

Ahora bien, si tomamos en cuenta la opinión de Delibes respecto a que todo escritor se revela en forma más o menos velada por medio de su obra⁸, entendemos qué quiso decir al afirmar la necesidad de “[l]a identificación del autor con su personaje, su capacidad para enmascararse en otra piel, metamorfosis de cuya fidelidad dependerá el grado de conquista del lector por el personaje y, en última instancia, por la novela. Concretando: la identificación autor-personaje a lo largo de la creación determinará, a la hora de la lectura, la identificación lector-personaje”⁹. “Si lo que el novelista pretende es ofrecernos una personal visión del hombre, rara vez, por imaginativo que sea, prescindirá de sí mismo, el hombre, de entre todos, que mejor conoce. Ya tenemos, pues, en principio, una base autobiográfica en toda obra de ficción, base que no solamente se alimenta de la vida del fabulador, sino también de su propia filosofía”¹⁰.

Ya en concreto, las primeras palabras de *Señora de rojo sobre fondo gris*, presentan la existencia de un locutor y un interlocutor: “[n]o ignoro que el recurso de beber para huir es un viejo truco pero ¿conoces tú alguno más eficaz para escapar de ti mismo?”¹¹; es decir, el mundo diegético va a ser presentado por el habla de uno de sus personajes. El discurso siguiente es coherente e hilvanado, aun cuando el personaje haya confesado estar bebiendo como medio de evasión; los primeros síntomas de esta ebriedad se presentan cuando de inmediato cambia de tema por asociación de ideas.

⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁸ Cfr. Capítulo I, inciso 5.

⁹ Miguel Delibes, *España 1936-1950...*, pp. 136-137.

¹⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹¹ Miguel Delibes, *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Destino, 2004, p. 7.

La coherencia discursiva es constante a todo lo largo de la trama: con cada nuevo tema puede establecerse cuál fue el hilo del cambio, siempre hay una frase, una mención de algo acorde con lo que se hablaba, que facilita seguir, no únicamente el pensamiento, sino también el razonamiento de fondo del narrador. Este modo de desarrollo nos ubica frente a un diálogo, pero nos hace concebirlo como imaginario, pues, dentro de su coherencia, no está lo suficientemente hilvanado como para tratarse de una conversación con el tú interpelado, ni cuenta con referencias a la más mínima respuesta, interrupción, asentimiento, pregunta, etcétera, por parte de dicho interlocutor.

Después de hablar de sí mismo como un pintor que ha perdido su capacidad creativa, en el segundo párrafo el narrador presenta los primeros personajes: Alicia, quien le había comunicado el día anterior al mismo narrador que Ana, la interlocutora, iría a verlo; la madre de Ana, quien hizo colocar una claraboya en su estudio de pintura para permitir la entrada de luz. Y a partir del tercer párrafo, da la impresión de que el pintor deja de dirigirse a Ana para simplemente ir hilvanando recuerdos, aunque de cuando en cuando siga dirigiéndose a ella.

Hasta aquí, ninguna descripción: el personaje-narrador da por supuesto que quien lo escucha conoce bien a los personajes mencionados y no necesita información acerca de ellos. Es entonces, al empezar a hablar de la casa donde se encuentra, cuando ofrece el primer esbozo del retrato psicológico de la madre de Ana a la par que bosqueja ciertos parentescos: la madre de Ana es presentada en forma indirecta como su esposa, al mencionar que en una ocasión se fue a Madrid y dejó al narrador con los hermanos de Ana, aguardándola, y por ende, Ana es hija del pintor. Más adelante, menciona a Leo, profesor universitario detenido por la policía junto con Ana, por ser ambos afines al Frente Revolucionario; aun cuando para lectores de un contexto

histórico distinto al de la ubicación de la novela¹², el nombre del Frente no les sea conocido, éste tiene una resonancia de oposición, reforzada por el hecho de que Leo tenía el coche “lleno de panfletos contra el 1001”¹³ –institución, movimiento o lo que fuera, también probablemente desconocido para el lector, pero la frase refuerza esa impresión mediante la preposición *contra*–. Además existe una hija de ambos –“la niña”, innominada– y Nicolás, quien se había quedado con ella cuando sus padres fueron detenidos.

A partir de este punto, empieza la enumeración de personajes de la sociedad donde se mueven los protagonistas, saliendo y entrando en escena únicamente con una función referencial, explicativa, etcétera, centrada en la personalidad de la madre de Ana. Aquí nos encontramos ante el primer juego del autor con los personajes: en este enunciar conocidos, se habla sobre un segundo Nicolás, quien resulta ser el pintor mismo, pues padres e hijos llevan el mismo nombre. Con esto, queda clara al lector la intención del narrador: no importa ubicar a los personajes por sí mismos, sino sólo en su relación con Ana, su esposa. De hecho, a ella se refiere muy pocas veces por su nombre; habitualmente lo hace por su parentesco –tu madre, la abuela de la niña– o como sujeto implícito.

En realidad, el tema de la novela es el retrato psicológico de Ana, esposa del narrador, realizado por medio de reflexiones y anécdotas ilustrativas, así como de la descripción de lo ocurrido durante su última enfermedad. En su retrato es patente que,

¹² Durante el régimen franquista imperante en España desde el final de la Guerra Civil hasta la muerte del general Francisco Franco, ocurrida en 1975, el general asumió el poder y gobernó el país en forma dictatorial; aunque ya a partir de mediados de los 60's tuvo que enfrentar movimientos contrarios a su régimen gubernamental, los movimientos estudiantiles opositores cobraron especial importancia desde 1968 hasta su fallecimiento.

¹³ Miguel Delibes, *Señora de rojo...*, p. 12.

desde la perspectiva de su marido, se trataba de una mujer completa; la considera emprendedora y creativa, pues solía tener iniciativas constantes; con sensibilidad artística y sentido de la belleza, como se demostraba cuando montaba exposiciones con las pinturas de Nicolás, al lograr para cada cuadro un ángulo o una perspectiva desde donde luciera lo mejor posible; esta habilidad, además, se traslucía también en muchos detalles cotidianos, como eran su desagrado por las imágenes simétricas, poco naturales, o su peculiar aptitud musical: Ana era capaz de tararear tonadas oídas solamente durante una película, tocar las castañuelas a oído, de encontrar una melodía por el recurso de dejarse guiar por un ritmo... A pesar de conocerla desde hacía treinta y dos años, Nicolás afirma que al momento de su fallecimiento continuaba sorprendiéndole su sensibilidad artística.

Además, en su personalidad se conjugaban ser una persona desmemoriada ante lo que no tenía importancia para ella en un momento dado –solía olvidar sus pertenencias en cualquier sitio–, pero práctica –Nicolás recuerda cómo falsificó una firma necesaria para un trámite referente a Ana hija cuando ésta estaba en prisión–; a quien gustaba ser sorprendida –¡qué importancia daba a su regalo de cumpleaños!– y sorprender; con gran capacidad de relación social –animadora de reuniones aburridas o de ambientes excesivamente formales–, comprensiva con los débiles –compañera de viejecitos latosos, a quienes sabía satisfacer sus caprichos o con sus propios hijos, enfermos o bebés desvalidos–. Lentamente, a lo largo de todo el escrito, los lectores vamos conociendo algo de su apariencia física: guapa, delgada, con un cuello precioso, punto sobre el cual su marido vuelve en repetidas ocasiones. No más.

Al describir a Ana, colateralmente, Nicolás va haciendo otro tanto consigo mismo. Es un pintor enamorado desde joven y que continuaba “tenazmente enamorado”¹⁴ al momento de la narración, después del reciente fallecimiento de su esposa; se trata de un padre de familia numerosa, con renombre y reconocimiento en su profesión; poco práctico, sin embargo, había formado buena pareja con su mujer: él era el productor y ella la administradora; poco hábil para las relaciones humanas en sociedad: donde ella brillaba, él solía quedar atrapado por el más cargante de los asistentes; en igual forma, él, nervioso y aprensivo al grado de preocuparse al notar que enflaquecía, mientras que ella tomó los problemas de salud que terminaron con su vida con gran serenidad y sentido práctico, al grado de tratar de dejar arreglado el futuro de Nicolás buscándole una esposa para cuando ella faltara. Los intereses y la biografía del pintor son los de su mujer: familia, proyectos, amigos; habían viajado y conocido otros sitios y ambientes juntos. Por eso, al faltar ella –al momento de la narración–, Nicolás pierde su móvil interior. Para él, Ana es el centro, no sólo de su vida, sino de todos cuantos la rodean; así, por ejemplo, el modo de ser de sus hijas es descrito por referencia a su madre:

Fue preciso que crecierais, tú, Alicia, la pequeña Mar, para hallar una solución [al elegir regalo de cumpleaños para Ana]. Con vuestra asistencia apenas había riesgo de equivocarse. Disponíais de información y, a falta de ella, estaba la intuición. Entre ella y vosotras existían vías de comunicación invisibles.

Salvo en Gustavo, ella tuvo en vuestra manera de ser, incluso en vuestro físico, una influencia superior a la mía. Afortunadamente podía más que yo. Tú coincidías con ella en muchas cosas, en casi todas, pero carecías de su autonomía¹⁵.

Ambos retratos psicológicos –los de marido y mujer– resultan llamativamente completos; en ellos, Delibes muestra un profundo conocimiento de las psicologías femenina y masculina, así como de su complementariedad: la compenetración de dos

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 30 y 104.

personas distintas de modo de ser que, al fundirse, se enriquecen con las cualidades del otro. Además, tanto las anécdotas relatadas sobre Ana como los puntos de vista de Nicolás, son los percibidos por una personalidad con mucha sensibilidad –Nicolás es pintor de profesión– y decodificados con un parámetro similar.

Su discurso es el de un hombre educado, tal vez con una sintaxis y un vocabulario demasiado pulidos y conexos para tratarse del monólogo de un hombre ebrio, pues utiliza vocablos poco comunes tales como *estiaje*, *escocimiento*, *chajuán*, *tenuidad* o *denostado*; de hecho, la voz de Nicolás aquí parece transparentar algo la voz de Miguel Delibes. Aun cuando el pintor usa ciertas palabras y expresiones coloquiales cuando habla citando un diálogo pasado (como *peñagudo*, *chichirimundis* –definida por Nicolás mismo para dotarla de significado–, *gafe*, *fondona*, *cacatúa* y *esquinazo*, *chambón* o *faramalla*, “es un tipo sobrado”, “[a]quello fue la obra del Escorial”, “la guinda a la tarta”, “[f]uimos a Oscar”, “si *me había cundido la mañana*”, con cursivas del mismo autor) o frases redundantes y cacofónicas (del tipo de “[n]adie tiene el derecho a condicionar la vida de nadie”, o “[p]ocos días después, advirtió que perdía vista en el ojo izquierdo y oído en el oído del mismo lado”), esto no le ocurre generalmente cuando evoca en estilo indirecto su propio discurso o el de otras personas. Del discurso de Ana tenemos pocos ejemplos, también coloquiales, pero estructurados con corrección; tal vez esto pudiera justificarse por la afición de ambos personajes a la lectura, así como por el hecho de que Nicolás estaba habituado a dar conferencias y a frecuentar círculos artísticos en compañía de su mujer. Apunta Edgar Pauk que:

Otro rasgo saliente en *La hoja roja* es el hecho de que los protagonistas nos son presentados casi sin descripción física y, a pesar de eso, tenemos una idea muy exacta de cómo son. Eso Delibes lo consigue, como nota Hickey, dándonos “suficientes detalles característicos a través de la narración para que podamos formar nuestro propio retrato de ellos”¹⁶.

Así, el narrador describe a los personajes por medio de su discurso y sus acciones.

Como en *Señora de rojo sobre fondo gris*, quien lleva la palabra es Nicolás, esto ocurre en forma especial referida a él; pero, por su medio, con su lenguaje humano, cálido, familiar, también logra mostrar la personalidad de Ana. Es muy fuerte el contraste entre este modo de escribir y el de *Parábola de un naufrago* –mecanizado, técnico–, por ejemplo, o el de *El príncipe destronado*, casi todo en diálogo, como ocurre en la vida de un niño, donde no hay intimidad. Aquí, el texto muestra que Nicolás es todo un artista: siente con hondura y sabe expresar y transmitir sus sentimientos. Refiriéndose a *Cinco horas con Mario*, Jesús Rodríguez dice lo siguiente:

El lector puede fácilmente olvidarse de que Carmen está hablando a un cadáver. Y es que una vez que Carmen comienza a *hablar*, su voz irrumpe con tal fuerza y de forma tan caudalosa que el lector se deja llevar por el extraño encanto de su cháchara y se olvida por completo de la presencia yacente del cuerpo de Mario¹⁷.

En este sentido, el habla de Nicolás es tan cálida al referirse a Ana, que transmite la impresión de estar hablando sobre una persona viva, no una muerta. Sabe bien que ya no está presente y, sin embargo, se niega a aceptarlo: según su propio testimonio, sigue buscándola como si estuviera.

La narración contiene pocas citas en estilo directo en proporción a la longitud del texto completo. Mientras esto, por una parte, dificulta distinguir un habla personal a cada personaje, por otra, refuerza la perspectiva del relato desde el punto de vista de

¹⁶ Edgar Pauk, *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid: Gredos, 1975, p. 259.

Nicolás. Sin embargo, esas pocas citas directas reflejan bien el modo de ser de cada uno o las distintas circunstancias del mismo personaje. Así, tenemos el recuerdo de una visita a Primo Lasquetti, un periodista amigo de la familia:

¿Y quién es la detenida, la guapa?, preguntaba de pronto. Tu madre se sentía lastimada, erguía su flaco cuello: Ninguna de mis hijas es fea. Él la miraba atentamente, desde detrás de la máquina de escribir, por encima de las gafas: Verdaderamente no tienen motivo. Bajaba los ojos y reanudaba el tecleo: Disculpadme, voy a terminar esto antes de que llegue el motorista, decía. Y allí, con nosotros delante, Primo terminaba su crítica, con la misma concentración que si estuviera solo.¹⁸

O de los paseos que Ana daba con García Elvira, uno de los viejecitos de quien su esposa cuidaba –el pintor del cuadro titulado *Señora de rojo sobre fondo gris*, retrato de Ana– a quien trataba de distraer:

Tu madre le acompañaba los sábados al Casino y le presentaba viudas de mejor o peor ver, pero que a él nunca le satisfacían: Ésa está muy fondona. ¡Por amor de Dios, Ana, si es una cacatúa! A mí la que en realidad me gusta eres tú. ¿Por qué no damos esquinazo a tu marido y te vienes conmigo a París? Tu madre asentía: Déjame un tiempo para pensarlo¹⁹.

E incluso, de ciertas frases de la misma Ana en algunas circunstancias específicas: “[e]n efecto, todavía se las puede mirar” [las piernas de Ana], dicho cuando ya se sentía muy enferma y un hombre la había piroleado en la calle; “[e]n el peor de los casos, yo he sido feliz 48 años; hay quien no logra serlo cuarenta y ocho horas en toda una vida”, al recibir la noticia de que tiene un tumor en la cabeza; o “[v]ais a dejarme tranquila hasta que Alicia se case”, al determinar la fecha de la primera intervención médica.

También es notoria la focalización del narrador enturbiada por su estado anímico: en relación a la actuación de Ana, solamente recuerda los ratos agradables de su

¹⁷ Jesús Rodríguez, *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*. Madrid: Pliegos, 1989, p. 64.

¹⁸ Miguel Delibes, *Señora de rojo...*, p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

matrimonio y se reprocha a sí mismo como culpable por los desagradables; esto, en vez de ser un error psicológico –en la vida extradiegética todos tenemos momentos buenos y malos– es un acierto, pues es coherente con la tristeza de Nicolás ante la muerte de Ana y con su propia depresión. El autor usa atributos tonales para transmitir esta percepción de la mujer ideal y el ambiente feliz creado por ella a su alrededor.

Así presentados, Ana y Nicolás pueden ser considerados como personajes planos: ella es la mujer perfecta; él, el marido enamorado. Todas sus acciones corresponden a estos valores, sin que ningún hecho o ninguna conversación los desubiquen de este modo de actuar.

4.1.2. Dimensión espacial

Del entorno físico se habla con profusión, en cuanto guarda relación con Ana, no como elemento con importancia propia; para ella era tan relevante la belleza que sentía una necesidad constante de mejorar los sitios habitados por la familia: los rediseñaba y decoraba, armonizaba sus colores, adornaba con flores, amaba el “desorden” de la naturaleza; de hecho, fallece en un tiempo cercano a haber habilitado como residencia familiar la casona rural donde se encuentra Nicolás al momento de su monólogo. Él mismo cuenta cómo, para Ana, era un reto estimulante montar sus exposiciones pictóricas: buscaba el entorno adecuado a cada cuadro; sin embargo, no explica cómo eran ni unos ni otros. Los distintos espacios son descritos mediante adjetivos relacionados con la impresión anímica producida en los personajes, no mediante sus características materiales: él se deprimía con el ambiente opresivo de la cárcel, cuando iban de visita, mientras ella era la única visitante a quien él veía moviéndose con

naturalidad y alegría contagiosas; él se sintió anonadado al enterarse del tumor Ana, mientras ella comentaba que el doctor podía ser una eminencia, pero su consultorio parecía haber sido decorado por un enemigo.

El único lugar descrito materialmente, la casona rural, lo es desde el punto de vista de sus cualidades artísticas, no arquitectónicas: lo atractivo de sus materiales, lo agradable y amplio de sus espacios, por ejemplo, la cocina, el interés por el estudio de pintura de Nicolás; nunca menciona cuántos pisos ni habitaciones tiene, su tamaño, disposición, o con qué dependencias cuenta. Como contraste, menciona el desagrado causado a Ana por el mencionado consultorio, pero lo único que el lector puede pensar de éste, es que se trata de un espacio recargado y cursi, pues no hay ninguna descripción del mismo, sino sólo la expresión de Ana.

Como es lógico, el estudio de pintura de Nicolás guarda especial importancia: cuenta con un gran ventanal –desde el cual se podían ver quién se aproximaba a la casa y una perspectiva del pueblo–, así como una claraboya colocada con el fin de pintar con luz natural; de hecho, el relato inicia con la mención de la ventana –desde donde él había contemplado la llegada de Ana hija– que, en su media-borrachera, lo hace sentirse exaltado, en contraste con la claraboya, la cual produce un efecto deprimente sobre su ánimo.

Desde el principio de la novela, el narrador sitúa la acción principal en España, cerca de Madrid; poco a poco, a lo largo del texto, va quedando patente que Nicolás está en una casa rural de Castilla, muy cerca de alguna ciudad a la cual puede irse y volverse en una tarde invirtiendo tiempo en hacer ciertas gestiones, como ir al médico o hacerse unos análisis clínicos, y un poco más retirada de Madrid, a donde necesitaban desplazarse por, cuando menos, una noche.

Los otros sitios mencionados sirven como referencia sobre las personas inmiscuidas en la anécdota pertinente, y por eso no son descritos: París, Washington, la Universidad de Yale; lo mismo ocurre con la habitación del hospital donde Ana es internada: al ser juzgada por ella como “decorosa” en forma peyorativa – “[c]on la palabra decorosa designaba las cosas desnudas, despojadas, funcionales, ni feas, ni bonitas, hechas para servir” – es consecuente con recibir la visita de “un doctorcito”: “[u]n hombre tímido, apueblado, sin sonrisa, a quien únicamente la bata verde redimía. Me miró con sus ojos castos, un poco extraviados...”²⁰. Además, éste es uno de los casos en la novela donde queda claramente plasmada la función focalizadora y tonal de los adjetivos.

4.1.3. Dimensión temporal

La obra presenta su universo diegético, aquél en el cual han vivido Ana y Nicolás, en distintos planos. El primero está construido por Nicolás papá, relatando a Ana, su hija, los últimos días de su madre. Los otros, por distintas retrospectivas o analepsis, algunas recurrentes. Las retrospectivas pueden dividirse en dos grupos: las referentes a la vida en común de Ana y Nicolás y las que narran los últimos sucesos. Entre las primeras, sin orden cronológico ni hilación, sino únicamente evocadas por asociación de ideas, algunas se mencionan en varias ocasiones, como por ejemplo la beca de París, el Premio de Otoño, el semestre en Washington. Los últimos sucesos están centrados en el tiempo pasado por Ana hija en la cárcel y la enfermedad y fallecimiento de su

²⁰ *Ibid.*, p. 138.

madre, durante los cuales su hija no pudo acompañarla; en éstos Nicolás sí sigue un orden cronológico y no repite lo dicho anteriormente.

El primer plano, en el cual arranca, además, el texto, es ubicado en un mundo moderno desde las primeras páginas, pues la ambientación es de tecnología contemporánea, con ruido de motores y tractores; inmediatamente después se dan pistas, por medio de la casa –una construcción campesina del siglo XVIII con dos siglos a cuestas–, para situar la acción en el siglo XX. Hasta aquí, las referencias son claras para un lector de cualquier época y país. A partir de este punto, es necesario conocer la historia de España durante ese siglo para poder ir acotando su ubicación temporal.

El libro transcurre en tiempos de paz, aunque de tensión política, y se menciona a un primo de Ana como falangista de la vieja guardia, por lo cual la acción debe estar ubicada después de 1939, fin de la Guerra Civil Española. Nicolás menciona sucesos familiares de 1964 y 1971; cita a su esposa refiriéndose a “ese hombre” –haciendo alusión al general Franco, pero sin mencionarlo ni dar una pista para permitir al lector no informado su identificación–, quien no sería eterno y casi al final del libro, después de haber dado la fecha del 7 de noviembre sin año, comenta que el general Franco está muriendo, muerte ya ocurrida para el momento de la narración.

Con esto podemos ubicar en forma aproximada los distintos niveles temporales. El primero, la conversación-monólogo, el momento de la narración, ocurre después de mediados de noviembre de 1975: cuánto tiempo, no se sabe, pues Nicolás se refiere al hecho, como sucedido días antes, pero en forma imprecisa. Si la operación iba a ser el 7 de noviembre, se retrasa cuatro o cinco días y después Ana está internada como una semana antes de morir, fallece después del 15 de noviembre; si, además, Nicolás dice

“[a]lgunas mañanas no la veo...”²¹, implícitamente, su mujer tenía varias mañanas de muerta al momento de la narración. Por otra parte, continúa: “lo que nunca consiguió el alcohol es borrar la impresión de aquel beso de hielo sobre su frente muerta”²²; dice *consiguió*, hablando en pretérito perfecto, en vez de *ha conseguido* como si la prueba continuara, lo cual hace pensar que ha pasado cierto tiempo. Para confirmar esta opinión, dos detalles más. La semana anterior al momento del monólogo, durante el discurso de ingreso de Nicolás a la Academia de Bellas Artes, después del fallecimiento de Ana, un ponente había hablado de ella, lo cual reafirma la idea de que habían transcurrido varios días, permitiéndole al pintor reincorporarse a sus compromisos sociales. Y segundo, Nicolás menciona que García Elvira, el viejecito pintor del retrato de Ana, no había podido sobrevivirla: había fallecido acompañado por el mismo Nicolás y Alicia, otra de sus hijas, una noche. ¿Se refiere aquí a los días transcurridos entre la muerte de Ana y el momento de la narración o a la época de la última enfermedad de su esposa? Dado el modo de ser de Nicolás, así como su relato de lo ocurrido durante los días pasados en el hospital, esto último parece poco probable, pues no hace mención de haber realizado ninguna salida durante la estancia de Ana ni de haber tenido otras preocupaciones; también resulta raro que si es tan aprehensivo como se ha presentado y está tan deprimido que ha necesitado recurrir al alcohol para evadirse, haya tenido presencia de ánimo para ir con Alicia a acompañar al anciano agonizante; y, por último, por muy perspicaz que hubiera sido García Elvira, no sería adecuada la expresión “no ha podido sobrevivirla” refiriéndose a la enfermedad de su protectora, pues ésta no había llegado todavía a su fase final: Ana murió a consecuencia de la operación

²¹ *Ibid.*, pp. 79-80.

²² *Ibid.*, p. 80.

cerebral, no del daño causado por el tumor. También es curiosa la ausencia de cualquier alusión a la Navidad, siendo una fecha tan emotiva y familiar, cuando, por lo dicho, es probable que estuviera cercana y que en una familia como la descrita fuera una fecha importante.

El periodo retrospectivo de la enfermedad de Ana parece haber empezado durante la primavera de ese año; es fácil deducir que duró varios meses, además de por la fecha de la operación –única en todo el texto– también, por el crecimiento de su nieta.

El resto de los sucesos narrados ocurren en ubicaciones temporales diversas; la mención más lejana desde el punto de vista cronológico parece ser de 1943, cuando Nicolás había conocido a Ana, a sus dieciséis años.

Además de los referentes temporales expresamente marcados en las distintas anécdotas intercaladas en el relato, las discordancias de tiempo necesarias para construirlos contrastando con el presente de Nicolás, permiten al lector ubicar más fácilmente los dos niveles temporales de la narración.

Hay una pregunta cuya respuesta se queda en el tintero: ¿cuánto dura la acción del primer nivel? Como el monólogo no tiene un anclaje exterior o una conversación paralela encargada de construir una dualidad temporal, no hay patrón de medición. El ritmo del discurso está dado por él mismo; podría considerarse un tiempo distendido, sin prisa, para gastarse como se desee, que es lo que Nicolás está haciendo: pensar en su mujer.

4.1.4. Perspectiva del relato

Nicolás, como narrador, es el encargado de seleccionar la información requerida para entretejer la novela empapándola de su perspectiva; lo hace siguiendo su inclinación del momento, la cual lo lleva a recordar los ratos agradables vividos con Ana y los relacionados con su reciente fallecimiento. Se trata de un personaje-narrador, desdoblado como personaje-personaje cuando cita su propia voz –rara vez– en estilo directo. Como no hay diálogos, sino sólo breves citas de ellos insertadas fuera de contexto en la narración, el lector no tiene medios para percibir puntos de vista de otros personajes distintos del de Nicolás. Tal vez el único pasaje en el cual se podría disentir un poco de esto sería la negativa de Primo Lasquetti, el escritor amigo del matrimonio, quien acompañaba a Nicolás en el hospital cuando le informaron del fallecimiento de Ana, a aceptar que ésta pudiera envejecer, cuando Nicolás le comenta: “[h]abíamos soñado con envejecer juntos. [...] Olvídalo, dijo. Las mujeres como Ana no tienen derecho a envejecer”²³, y aun éste es cuestionable.

Es original el hecho de que, siendo pintor, es decir, una persona con una sensibilidad especial para captar formas y colores, el narrador no describa materialmente ni lugares ni personas: todo es apreciación afectiva; pero es consecuente con su estado anímico, focalizado por completo en Ana. Si esto lo unimos a ciertos sucesos –encarcelamiento de su hija y su yerno, enfermedad de su mujer, cierto olvido y desatención por parte de ésta ante los cuidados requeridos por su nieta, bebé aún– y comportamientos apenas mencionados en la novela –mal humor, incapacidad para trabajar, dificultad para perseverar en el esfuerzo, refugio en la bebida–, vemos los

²³ *Ibid.*, p. 152.

síntomas de una depresión en Nicolás, misma que se desenmascara cuando él se derrumba interiormente al momento de fallecer su esposa.

La expresión *ese hombre* refiriéndose al general Franco es de las pocas escritas por el autor en cursiva; lógicamente, lo despectivo de ella es atribuible en forma directa a las perspectivas del narrador y la locutora, molestos por el encarcelamiento de Ana; sin embargo, llegando al fondo, entendemos la carga ideológica de protesta insertada por el autor, pues va directamente dirigida contra un personaje de la vida real: en diversas partes del texto se insinúa lo arbitrario de la detención y del sistema culpándolo por ella. Es muy grave pensar que “la organización del estado policíaco había alcanzado tal perfección que ni el alto mando podía impedir la acción individual de un número”²⁴, que cuando los parientes manifiestan su preocupación por la integridad física de un familiar detenido ante las autoridades gubernamentales, el sujeto sea torturado esa misma noche, así como que pudiera haber encarcelamientos sin juicio o que en esa circunstancia fuera necesario esperar una amnistía política a la muerte del general para poder ir a ver a la madre agonizante. A pesar de tratarse de acontecimientos de una novela, la acusación contra el régimen franquista está claramente implícita y resulta ficcionalmente testimonial, pues hace referencia directa a un personaje público de la vida real y formula acusaciones que, sean verdaderas o no, se realizaron contra él durante su mandato. Con esto, el autor refuerza en sus lectores la idea de que tales acusaciones tenían fundamento y de un modo muy persuasivo: sin argumentar, ejemplificando, dejando caer la anécdota “no intencionada” para crear mayor impresión en el receptor.

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

Delibes también se expresa a sí mismo por medio del tema central de la obra: el miedo a la muerte de la persona amada. Como hemos dicho, *La sombra del ciprés es alargada*, su primera novela, tiene como tema la percepción de la muerte ajena²⁵, y a partir de ella son varios sus escritos con esta temática de fondo. En este sentido hay una relación estrecha entre *Cinco horas con Mario* y *Señora de rojo sobre fondo gris*.

Por último, la religión, otro de los temas importantes para el escritor, está personificado en Ana según el ideal de Delibes. Su religiosidad es auténtica, vivencial, presente en las distintas circunstancias y sin preocupación por plegarla a los usos sociales, muy distinta de la religión burguesa y de derechas vivida por Carmen en *Cinco horas con Mario*.

Desde la perspectiva privilegiada del lector, el discurso posee coherencia interior. A pesar de ser construido con retrospectivas, la información se va dando en forma paulatina, ordenada y cada vez más completa, para permitirle entender el texto; al final, los personajes pueden reconocerse por su nombre y relación con Ana y Nicolás, las circunstancias se han ido esclareciendo.

4.1.5. Enunciación narrativa

La obra está narrada en primera persona, referida a una segunda: el pintor Nicolás habla con su hija Ana, interpeándola esporádicamente y sin recibir respuesta; se trata de un narrador autodiegético que cuenta sobre el mundo creado por su esposa para él, y que se ha desmoronado con su fallecimiento; en parte a eso se debe que la narración interese e involucre de inmediato al lector –sobre todo si es mujer–. Desde el punto de

²⁵ Cfr. Capítulo 3, incisos 1 y 3.

vista temporal, se trata de un narrador metadieético cuya labor tiene una función expositiva y explicativa: presenta los sucesos cotidianos de su vida o de la enfermedad de Ana, pero como si los reviviera, gozándolos o padeciéndolos de nuevo y desde un presente claramente distinto y con ubicación propia. Su temática: la vida con y sin ella; diríase que establece cierta diversificación, son dos mundos distintos, no en la realidad diegética, sino en su conciencia y su temporalidad. Por eso pasa de su presente a la época de la enfermedad de Ana y de ahí a sus tiempos de casados, para volver al presente únicamente para mencionar su estado de ebriedad y su necesidad de evasión. Así, presenta su pasado mundo feliz y su derrumbamiento, para concluir abriendo la perspectiva de un mundo vacío.

Respecto al punto de vista de Paul Ricoeur afirmando que un relato debe lograr una ilusión de realidad narrando los hechos, Nicolás lo logra muy bien. De hecho, “cualquiera podría creer” al leer el libro que le están repitiendo “lo que Nicolás le contó” a su hija Ana, siendo ambos personajes individuos con existencia en la vida real.

4.2. Monólogo interior o diálogo imaginario

Para entender *Señora de rojo sobre fondo gris*, es imprescindible adentrarse en su técnica narrativa. De entrada, puede parecer dos cosas diferentes: un monólogo interior o un diálogo sin respuestas. Analizándola, vemos en la narrativa dos estilos contrastantes: por un lado, parecería el discurso de Nicolás dirigido a su hija Ana aunque ella no intervenga en absoluto y, por otra, el dirigido a sí mismo.

Como punto de partida podemos señalar la diferencia existente para Delibes entre monólogo interior y soliloquio: aun cuando en ambos casos la interpelación se queda sin respuesta, el primero se produce en forma caótica, mientras que el segundo,

en orden retórico. En una ocasión, el mismo Delibes, refiriéndose a su obra *Cinco horas con Mario*, dijo que se trataba de un “soliloquio o, mejor dicho, de diálogo sin respuesta con un muerto”²⁶ y poco después puntualizaba:

En realidad, tanto en *Cinco horas con Mario* como en *Parábola del náufrago* hay antes que un monólogo interior un diálogo interior. En la primera novela, de Menchu con el muerto, Mario; en la segunda, de Jacinto con su imagen en el espejo. Ambos hablan en segunda persona del singular, aunque el interlocutor, naturalmente, no les responde²⁷.

Este modo de clasificar su obra, nos abre la perspectiva a una nueva posibilidad. En la narración vemos que, en cuanto diálogo, existe un destinatario claro en la mente del locutor, obligándolo a seguir cierto orden, estilo y coherencia en su exposición para hacer comprensible su discurso: esto justifica su lenguaje correctamente articulado; su semi-linealidad narrativa –sobre todo en ciertas partes– manifiesta una intención comunicativa. Así, Nicolás recibe a Ana explicándole por qué está borracho, contándole la historia de la adquisición de la casa, sus recuerdos del momento de la detención policial, el modo como su madre vivía su fe religiosa; y salpicados en la narración va mencionando rasgos del modo de ser de la difunta: su desagrado por la burocracia, su don de gentes, su imagen, los elogios cariñosos de sus amistades al evocarla, el parecido de su sonrisa con la de su nieta... Se trata de digresiones que no se introducirían sin pausa o interrupción en una conversación, pero que, sin embargo, no impiden seguir el curso del pensamiento del pintor. En un monólogo interior –ya sea autonarrado, autocitado, o autorreflexivo–, nadie “da explicaciones” a su interlocutor. La presencia de Ana, narrataria explícita en la mente de Nicolás, sirve para señalar que, en su monólogo, él no se está dirigiendo a un tú autorreflexivo, sino a otro personaje con

²⁶ Manuel Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid: Gredos, 1987, p. 96.

quien conversa imaginariamente. Durante sus recuerdos, Nicolás repite diversos sucesos de su vida de casado, pero no los de su última enfermedad. En esa parte del monólogo parece muy consciente de que “está contando una historia”, la cual desea transcribir con toda fidelidad.

Haber escogido el monólogo como técnica narrativa es un acierto porque permite manifestar muchos pensamientos íntimos. Indirectamente, el mismo Delibes lo dice al explicar por qué la narración en tercera persona en un caso como éste no era adecuada para *Cinco horas con Mario*²⁸. La exageración de Nicolás es justificada; una personalidad como la de Ana sin la perspectiva de Nicolás, hubiera resultado poco real.

En cuanto imaginario, el discurso contiene los cambios de tema por asociación de ideas que asaltan la inteligencia de una persona pensando, así como algunas reflexiones personales difíciles de expresar en voz alta frente a un interlocutor –por ejemplo, cuando se autorreprocha: “¿[p]or qué perdí el control aquella tarde? ¿Por qué? [...] ¿Por qué, entonces, la traté con aquella desdeñosa aspereza que empleaba a veces cuando estaba sana y no me era necesaria?”²⁹–; estos cambios se presentan en forma interrumpida como si Nicolás no tomara en consideración la presencia de Ana.

Por contraste y como ya hemos mencionado, lo anterior no rompe la coherencia discursiva de la trama: siempre hay una clave para permitir al lector seguir el razonamiento del narrador; esto es lógico desde el punto de vista expectativo: él espera hablar y que su hija lo escuche. La presencia simultánea de ambos modos de desarrollo nos hacen concebir el presunto diálogo como imaginario, pues, dentro de su coherencia, no está suficientemente hilvanado como para tratarse de una conversación

²⁷ *Ibid.*, p. 96.

²⁸ Cfr. Cap. II.

con el tú interpelado, ni cuenta con referencias a la más mínima respuesta, interrupción, asentimiento, pregunta, etcétera, por parte de dicho interlocutor.

El libro parece poder resumirse en la conversación que Nicolás imagina tener con su hija, cuando, unos momentos después, le cuente lo ocurrido desde el instante de su detención, sin pararse a considerar los cuestionamientos que naturalmente ella le pueda hacer. Esto resulta consecuente con lo propuesto en los pasajes del primer plano temporal: Nicolás ve llegar a Ana, ella recorre la casa y al momento de la narración él parece estar aguardándola en su estudio para platicar. Al mirar por la ventana, recuerda el momento de su llegada e inicia un monólogo interior en forma del diálogo esperado.

Como en la práctica todo texto supone un contexto, la introducción por el primer nivel temporal, usado con una función de presentación diegética –Nicolás no necesitaba ubicar a su hija– es un acierto comunicativo del autor, pues evita vaguedades y confusiones al lector. El hecho de apelar a la justificación del alcohol, es un modo discreto de insertarla en el texto.

El pintor toca temas recurrentes, lo cual es poco común en una conversación y refuerza la idea de monólogo interior: insiste en que él no indujo a su esposa a abandonar sus estudios, en su religiosidad, belleza y alegría, en su propio miedo, así como en su propia negativa psicológica a aceptar la gravedad del estado de salud de ella...; sin embargo, esto no detiene la progresión de la trama, pues siempre, y cada vez más conforme se acerca al final, el tema en el cual termina desembocando su narración es la enfermedad en sus distintos estadios y esto sí en forma cronológica, como trataría de hacerlo Nicolás al platicar con su hija. Al principio, menciona lo ocurrido a partir del momento de la detención, los primeros síntomas raros de su

²⁹ Miguel Delibes, *Señora de rojo...*, p. 87.

esposa, los sucesos familiares de ese momento, algunos recuerdos de juventud; de nuevo, algo relacionado con la salud de Ana, anécdotas con los amigos, descripción de su estado de ánimo; las primeras visitas a los médicos, los preparativos para la boda de Alicia, condición física de su mujer; y continúa hasta llegar a los preparativos para la operación, su estancia en el hospital y su muerte.

En el plano del diálogo hay frases tales como “donde concentró todo su entusiasmo fue en la cocina que acabas de ver”³⁰ o “te diré más, ...”³¹, interpelando a su hija, con una clara referencia presencial, no virtual, a su interlocutora: si aceptamos la hipótesis sobre la espera antes expuesta, estas expresiones podrían explicarse por la compenetración absoluta de Nicolás con su pensamiento o por su semi-embriaguez; además, hay otras un poco más indirectas: “[n]o es fácil dar una idea aproximada de tu madre, de su cara oculta, la faceta que no habéis conocido”³², en la cual la referencia a Ana hija es implícita, más concebible en un diálogo imaginario. Además, la cita de palabras ajenas entrecomilladas muestra la actualización en su mente de la palabra de otros; tal es el caso en muchos de los diálogos rememorados por Nicolás.

Si a lo anterior agregamos un análisis del fondo –no solamente de la forma– de la novela, se refuerza la idea de que la conversación es interior, pues algunos de los temas tocados por el narrador así como sus comentarios a los mismos llegan a ser muy íntimos; digamos que es difícil concebir una conversación semejante con sus hijos – Alicia, Nicolás...– cuando al momento de la muerte de su esposa, se siente torpe, con la lengua trabada y sin poder hablar.

³⁰ *Ibid.*, p. 48.

³¹ *Ibid.*, p. 76.

³² *Ibid.*, p. 68.

El discurso posee partes conmovedoras: la confesión inicial de su embriaguez, como si estuviera justificándose ante su hija, la toma de autoconciencia de que no contará con el apoyo de Ana cuando tenga miedo, el convencimiento de su propia nulidad artística y la inutilidad –hasta la desesperación– de sus esfuerzos por pintar; algunas partes son tan emotivas, que, como acaba de señalarse, uno se cuestiona si Nicolás se atrevería a hacerlas en voz alta –aun estando medio alcoholizado– o si sólo son pensamientos escondidos, para sí mismo. Así, si tomamos fragmentos como cuando dice que para él no ha pasado el tiempo en el matrimonio y su esposa sigue pareciéndole una colegiala, su angustia ante su decaimiento físico, los celos sentidos por el éxito del retrato de Ana que él no se atrevió a hacer, lo íntimo de ellos nos hace pensar en un monólogo reflexivo.

En la presentación –titulada “En definitiva”– de *Pegar la hebra*, Miguel Delibes escribe:

Pegar la hebra traducido a palabras pobres significa entablar conversación. Esto es lo que yo he pretendido en las páginas que siguen, entablar conversación, exponer coloquialmente algunos de los temas que me inquietan, me interesan o me divierten, con ánimo de trasladar mi preocupación, mi interés o mi gozo a los lectores y que ellos, mentalmente, asientan o disientan de mis puntos de vista. Una conversación tácita, a distancia, y anticonvencional³³.

Delibes da la impresión de no necesitar oír una respuesta. Podríamos decir que en *Señora de rojo sobre fondo gris*, Nicolás está haciendo lo que el autor en su libro: exponer lo que trae en la cabeza y el corazón. Se da una dualidad: es como un diálogo en el cual, por su contenido, sólo se esperaran comprensión y silencio, no respuesta. No es la narración de la muerte, sino de la vida de Ana, reforzando así la idea de un pensamiento no expresado en forma verbal.

Desde el punto de vista formal, es clara la intención comunicativa del texto, pretenda el autor que sea un monólogo interior o no: fue redactado para el lector, no para el mismo escritor, y para que aquél pueda hacer una interpretación unívoca del texto, sin ambigüedades; es un texto más realista que psicologista. Está lejos de poder ser considerado flir de la conciencia, lo cual se entiende bien al escuchar la opinión de Delibes respecto a lo que debe ser una novela:

La novela no podría ser una excepción en el proceso de sutileza de formas que singulariza al arte contemporáneo. Buena parte de este arte se pliega a unos cánones de notoria sencillez que puede llamarse primitivismo o pintura no figurativa, escultura abstracta o minimal, o funcionalismo arquitectónico. Lo indudable es que el arte, a primera vista, tiende a simplificarse, adopta una candorosa apariencia pueril que no excluye, sino que, paradójicamente, provoca la confusión. De un cuadro abstracto sorprende su sencillez, pero a la hora de interpretarlo resulta difícilmente penetrable. A esta característica que podríamos definir *compleja simplicidad* del arte contemporáneo no podía ser ajena la literatura, generalmente a remolque de las artes plásticas. Esto explica que, bajo una deliberada despreocupación, se advierte en la novela actual una atención preferente por la forma con la consiguiente postergación del argumento propiamente dicho³⁴.

Delibes disiente de Silvia Burunat³⁵ respecto a cuál de las dos formas de memoria es más interesante para el artista, y opta por la memoria voluntaria como hilo para tejer esta novela, sin perder por ello emotividad.

También hemos dicho que, desde la perspectiva técnico-formal, el monólogo interior se caracteriza por su autonomía respecto al narrador; en *Señora de rojo*, esto se da en forma absoluta pues no hay anclaje exterior: todo él está redactado en estilo directo libre por el mismo narrador. Es interesante comprobar que, en su conversación con Ana, Nicolás cita las subconversaciones de los acontecimientos recordados, llegando incluso a hacerlo consigo mismo; si la novela fuera un monólogo interior, se trataría de un monólogo autocitado en parte.

³³ Miguel Delibes, *Pegar la hebra*. Barcelona: Destino, 1991, p. 7.

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

Dentro de sus citas, la mayoría están redactadas en estilo directo no libre, pues están dirigidas a su interlocutora, es decir, carecen de la estructura de monólogo; en ellas, el narrador es el encargado de las perspectivas y su ubicación. Aunque Nicolás da muchas cosas como conocidas por Ana –recordemos el caso de los parentescos–, también le explica otras que no se contextualizaría a sí mismo; por ejemplo, por qué no tenía celos de Primo Lasquetti, quiénes eran los viejecitos atendidos por su esposa a quienes Ana no conoció por estar detenida o los aspectos de su modo de ser que sólo él, como esposo, alcanzaba a penetrar.

Aunque un monólogo interior generalmente no esté construido como una “historia”, en este caso no cabe esta salvedad, pues la novela sí tiene un tema –la muerte de Ana– y desarrolla una trama –su enfermedad durante sus distintos estadios–. Pero como su muerte evoca en Nicolás su vida en común, la reconstruye relacionando ideas retrospectivas con el fin de darle perspectiva. Es muy significativo que su recuerdo más lejano sea de cuando la conoció: a su fallecimiento, para él no hay otro pasado.

A diferencia de los monólogos interiores convencionales, el habla de Nicolás es inteligible para cualquiera, no un lenguaje interior lleno de interjecciones, ideas truncadas y sobrepuestas. Podría decirse que “está pensando” en ella, que “se puso” a hacerlo y no, que esté monologando en forma distraída –sin tema central–, nerviosa – con cambios intempestivos de tema–, o algo similar. En *Pegar la hebra*, Miguel Delibes dice lo siguiente:

José M^a Castellet proclamó que había llegado *la hora del lector*, esto es, la hora en que éste, mediante su imaginación y su inteligencia, *debía* completar un cuadro apenas esbozado por el narrador [...].

³⁵ Cfr. Capítulo II, inciso 2.

Por su parte, Jean Genette advertía que “la oscuridad era la cortesía del autor hacia el lector”. El problema está en dilucidar si los lectores, la gran masa de lectores, están o no preparados para esta cortesía y, en última instancia, si la agradecen³⁶.

Y más adelante: “[e]n una palabra, me parece encomiable la reivindicación de la forma novelesca siempre que tengamos en cuenta que esa forma *hay que llenarla necesariamente con algo*”³⁷.

Si tomamos lo anterior como su línea de pensamiento, es coherente que nuestro autor haya escrito un monólogo fácil de entender, dejando de lado los rasgos del monólogo interior académico que obstaculizan su objetivo. Lejos de él escribir con la técnica del *fluir de la conciencia*.

En mi opinión, aquí parece haber un pequeño desacierto en la novela. El *fluir de conciencia* es un punto entre la conciencia y la preconciencia. Cuando Delibes presenta al narrador en estado de “*ebriedad controlada*”, parece querer situarlo en algún punto dentro de la brecha entre estos dos estados; esto parece una justificación lógica a sus desahogos personales. Pero el lenguaje, el pensamiento hilvanado y algunas otras características tan próximas al nivel de conciencia, parecen no estar en perfecta consonancia con su media borrachera. El autor da la impresión de necesitar una causa afectiva muy fuerte para justificar el desahogo. En *Cinco horas con Mario*, Carmen atraviesa una borrachera de dolor, remordimiento y despecho; en *Señora de rojo*, Nicolás la atraviesa de alcohol y depresión.

Como el primer plano de *Señora de rojo* es muy claro –Nicolás frente a la ventana de su estudio–, aunque la trama esté construida con base en recuerdos, no puede considerarse un relato rememorativo. Y un soliloquio o un uniparlamento, con las

³⁶ Miguel Delibes, *Pegar la hebra*, p. 61. Las cursivas son del autor.

³⁷ *Ibid.*, p. 63. Las cursivas son del autor.

características estudiadas, se hallan por completo fuera de consideración. Para éste último baste con la comparación entre *Señora de rojo* y otras dos obras del mismo Delibes escritas con esta técnica³⁸.

Es muy interesante comprobar que al dirigirse a Ana, el pensamiento de Nicolás no permite clasificar su discurso con ninguna de las categorías de Dorrit Cohn³⁹, pues rompe el esquema esencial del monólogo en primera o tercera persona como destinatarios. A pesar de esto, podría considerarse un monólogo autonarrado, pues, si Ana no está presente, Nicolás, en unos ratos, se está contando a sí mismo lo que le diría a ella si lo estuviera, y, en otros, simplemente está recordando o reflexionando.

Si revisamos los rasgos propuestos por Aznar para que un texto sea considerado monólogo interior⁴⁰, *Señora de rojo* no cumple más que el con el desorden cronológico en la rememoración y un poco en la repetición del *leitmotiv*. Como hemos dicho, hay algunos puntos en la sintaxis, lexicología y dicción, así como ordenamiento lógico del razonamiento, no coincidentes con la autodescripción de un estado de semi-embriaguez: que Nicolás ni siquiera tenga el problema de inestabilidad en la referencia a los pronombres o pierda o confunda el sujeto de una oración, pues todas las oraciones de la obra están bien construidas y en concordancia gramatical correcta al sujeto a quien se refieren; o que ni una vez incurra en abreviación léxica o sintáctica, si no más bien al contrario, pues su dicción es perfecta. Tampoco, ni siquiera al final, cuando relata sin interrupción por asociación de ideas la muerte de Ana, cae en un discurso emotivamente imparable, lo cual es muy fácil que ocurra en un estado de ánimo como el que debió de tener en ese instante, al revivir sus últimos momentos.

³⁸ *El amor propio de Juanito Osuna y Las visiones.*

³⁹ Cfr. Capítulo II, inciso 3.

A la vez, el discurso sí puede considerarse como un lenguaje interior en forma de diálogo imaginario, aunque la interlocutora no participe, ni con un gesto siquiera, en la conversación. Resulta claro que Nicolás está completamente metido en sí mismo por este punto: como padre, conoce bien a Ana –lo ha dejado claro a lo largo del texto– y ni siquiera se “oye” su presencia, cuando es de suponer que él sabría lo que ella querría preguntarle, cómo se dirigiría a él, cuáles serían sus reacciones, etcétera, máxime tratándose de algo tan importante como la muerte de su madre, de quien había sido buena amiga.

⁴⁰ Cfr. Capítulo II, inciso 4.

Conclusiones

Al escribir una novela, los escritores crean mundos e historias de ficción configurados conforme a parámetros de la realidad concebibles por la mente humana. Estas ficciones se desarrollan en universos diegéticos o mundos ficcionales con referentes mediatos en la realidad –personas, espacio, tiempo, canales de comunicación–, y con referentes inmediatos en ellos mismos, que sirven para darles coherencia interna; es decir, el universo diegético es la “realidad” en la cual actúan los personajes del relato. Por eso, los lectores de una novela habrán de basar su lectura en la clave que permite interpretar dicho universo, cooperando así con el autor. De hecho, al crearse un mundo, se pueden construir otros dentro de éste, dando a uno la función de englobar al resto. En todo caso, es necesario describirlos con modelos lingüísticos y culturales para entenderlos por comparación con base en la realidad conocida.

Luz Aurora Pimentel considera que los principales aspectos de una historia son las estructuras espacio-temporales, las perspectivas, la situación de enunciación y los modos de significación; describe a los personajes como “un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico”; cada uno suele tener un nombre que lo individúa, permitiendo agrupar en él los rasgos configurantes de su identidad –entre los cuales tiene especial importancia su discurso, aunque el contexto también lo defina–; esta individuación es tamizada por quien la lleva a cabo y da como resultado la existencia de personajes planos o contruidos en torno a una sola idea, y redondos, en los cuales se dan varias facetas.

El espacio es otro elemento imprescindible al relato, pues necesitamos de una referencia extratextual, para entender la ficción. Éste se conoce como el *espacio diegético*. En la actualidad, lo más común es describirlo a través de la focalización necesaria para entender la trama, dotándolo de mayor significación.

Además, una novela –narración de una serie de sucesos y anécdotas– supone sucesión y movimiento; por esto, el tiempo es uno más de sus elementos constitutivos. Su tiempo interno es el de la ficción; incluye el orden de los sucesos, su duración y su frecuencia, siendo alterables en su cronología, su ritmo (confrontación entre la extensión del texto y su duración diegética) y su repetición. En estas variantes se pueden dar anacronías o rompimientos producidos por la intervención mediadora de un narrador, ya sea en forma de analepsis –retrocesos a sucesos anteriores a la acción principal– o prolepsis –adelantar un suceso que no ha ocurrido en el tiempo diegético principal–; reforzamientos o debilitamientos de la ilusión de realidad extradiegética al respetar o alterar los tiempos cronológicos; aceleraciones temporales por medio de elipsis u omisiones, y desaceleraciones insertando digresiones del narrador. Un caso concreto de este uso es el monólogo interior, en el cual se confrontan dos espacios temporales diegéticos: el exterior –en el cual se desenvuelve la acción principal del personaje y que sirve de marco– y el interior –el de su pensamiento–; el caso extremo de esto son los monólogos de recuerdos, carentes de marco exterior.

El narrador es la figura encargada fundamentalmente de la narración; suele ser quien da la información –principio de la mediación–, aunque también mucha de ésta se presenta al lector por la acción y el discurso directo de los personajes. Se distingue del autor en que éste es el verdadero constructor del mundo creado, mientras que el narrador es quien lo presenta al destinatario. De cualquier forma, detrás del narrador se

puede descubrir a la persona real –autor– que llevó a cabo la creación artística; en opinión de Miguel Delibes, un novelista se revela a sí mismo a través de sus escritos, pues reitera su pensamiento a lo largo de ellos, en una forma u otra.

La relación del narrador con el relato depende de la focalización, perspectiva o punto de vista desde el cual se narra, lo que conduce a un principio de selección y restricción de la información narrativa. En un relato caben la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector. La primera tiene un valor literario significativo, al subrayar o disminuir el valor de los hechos.

Por lo que respecta a su perspectiva y su relación con la diégesis, el narrador se define según cumpla o no una posible función diegética, además de la vocal, dependiendo de su participación en la acción diegética. De aquí surge la narración en primera persona, donde el narrador es un personaje dentro del mundo creado. Como es únicamente un mediador, su mediación comprende su persona gramatical, su perspectiva y su modo de narración. Por tanto, la elección vocal por parte del autor, reside en la relación del narrador con el universo diegético.

El modo de narración o transmisión depende de si el punto de vista es objetivo – personaje relator encargado de enunciar la narración, de “contarla”– o subjetivo –el personaje reflector está ante la escena, “la muestra”, sin más acceso que el ordinario a los estados mentales de los demás. Paralela a la figura del narrador está la del narratario, ubicada al mismo nivel que la del narrador.

Con la técnica del flujo de conciencia [*stream of consciousness*] se busca narrar los estados mentales desde un punto del pensamiento tan interior como sea posible, es decir, la historia es presentada a través de la conciencia de un personaje. En ella, se busca dar a conocer un acontecimiento –el pensamiento– en el momento mismo en que

sucede. Como el habla cotidiana se mueve entre la interjección significativa y la expresión de pensamientos usando un lenguaje sujeto a las reglas de la sintaxis, si los monólogos fueran escuchados por alguien distinto del emisor, no se entenderían.

En términos generales, un monólogo interior es un *diálogo interno* sostenido por una persona consigo misma; para Silvia A. Kohan se caracteriza por ser un diálogo ocurrido en el pensamiento del personaje, como si éste hablara consigo mismo, lo cual implica autonomía respecto al narrador, siendo enunciado en estilo directo libre, es decir, sin partículas introductorias. Una novela escrita con esta técnica debe plasmar que el monólogo carece de destinatario, en caso de que no lo sea el mismo locutor, por lo cual debiera carecer de contexto; la consecuencia es que el grado de emancipación narrativa del monólogo depende del grado de inteligibilidad para el lector deseado por el autor. De hecho, el discurso de la conciencia se caracteriza por ser monorregido, autodirigido y desarrollado en la intimidad del locutor, lo cual no se puede plasmar en un texto; esto hace que en muchos textos el monólogo interior pretenda sólo lograr la efectividad narrativa, ignorando su dimensión comunicativa.

En la práctica literaria, la novela de flujo de conciencia o *stream of consciousness* quiere reflejar el área preconsciente del hombre, mientras que el monólogo interior, el pensamiento sintácticamente organizado; esto permite considerar la literatura de la representación de la conciencia como género y tanto el monólogo interior como el fluir de la conciencia unas de sus especies.

Para el estudio de ambas, es imperativo considerar la coherencia del contenido discursivo; un texto es coherente cuando existe una conexión semántica entre sus unidades constitutivas, así como entre el texto y el contexto. En la práctica, todo texto con intención comunicativa supone un contexto, por tanto, su coherencia se encuentra

ligada a la situación de su enunciación; en el monólogo, el discurso es repetitivo y obsesionante, falta de progresión, es frecuente que rompa la progresión del discurso reorientándolo a diversos temas y, finalmente, debido a que tanto locutor como destinatario poseen los conocimientos sobre el tema, la situación, etcétera, se hace innecesaria su mención, por lo cual su elisión es recurrente. En la realidad, al presentarse en forma escrita, el monólogo interior se debe sujetar a las reglas del lenguaje escrito. Esto implica que pueda ser leído en un contexto distinto al de su producción, por lo cual sus parámetros enunciativos se encuentran disociados de la recepción; esto da pie a las disfunciones e incoherencias de los textos de la literatura de la conciencia. Sin embargo, desde la perspectiva del lector, la coherencia del texto implica su inteligibilidad, pues él carece de contexto.

En la literatura, el monólogo interior no abarca la totalidad del pensamiento, sino únicamente el lenguaje interior o endofasia; éste produce pronunciaciones internas, cuya enunciación implica tiempo. Además, en el monólogo interior puede existir una voz enunciativa, la del locutor, con un punto de vista y citado en primera persona, y un receptor o *alter ego*, quien plantee las objeciones o interrogantes requeridas en el diálogo y quien suele hablar en segunda persona; así, en un monólogo puede darse un diálogo imaginario, contextualizado o no, en el cual el yo psicológico se dirija interiormente a otra persona y se dé respuesta desde el punto de vista de ella. A la par, pueden existir enunciados interiores carentes de alteridad.

Para terminar con esto, mencionaremos que, además de las representaciones de la conciencia, el relato autobiográfico –narración en primera persona dirigida a una segunda, en estilo directo o indirecto, estructurada en forma expresamente inteligible–, el relato rememorativo –pura reminiscencia, sin alusión alguna al presente de la

enunciación, ni uso de los deícticos usados para permitir establecer el tiempo y lugar de su enunciación–, el soliloquio –enunciación auditiva del personaje supuestamente dirigida a sí mismo, pero con una intención comunicativa respecto a su auditorio–, la subconversación –enunciar algo en voz alta y pensar en otra cosa–, el subtexto –comentario interior a un diálogo enunciado en forma auditiva– y el diario novelado –privado, no necesariamente en orden cronológico, carente de contextualización explicativa– son otros géneros narrativos que guardan un gran parecido y cercanía con ellas. En cambio, el uniparlamento se opone al monólogo interior por su exterioridad: es el monólogo audible de un personaje con un auditorio espectador cuyas respuestas no se insertan en el texto, es decir, en el cual hay una sola voz.

Miguel Delibes Septién se considera a sí mismo como un autor perteneciente a las cinco tendencias literarias que ha habido en España desde su Guerra Civil hasta nuestros días, pues su persona y su obra poseen características de todas ellas, desde su propia fecha de nacimiento y el impacto dejador por la guerra en su personalidad, hasta el interés por la trama de la novela, por la forma de contarla y la búsqueda de trascendencia social, primordialmente. Lo anterior surge de su concepto de novela: “[p]ara mí, una novela requiere un hombre (un protagonista), un paisaje (un ambiente) y una pasión (un móvil). Estos elementos, engranados en un tiempo, nos dan una historia”¹; para él lo fundamental es contar una historia por encima de la fórmula usada para escribirla, aunque dé a esta gran importancia.

¹ Santos Sanz, “Prólogo” a *Los santos inocentes* de Miguel Delibes, s/pag. (II); “Perfil biográfico” en *Cartas de un sexagenario voluptuoso*, p. 10.; Miguel Delibes, p. 162.

Piensa que al crear, el escritor, un artista, debe perseguir la fidelidad a sí mismo, lo cual permite al lector buscar en ellas la huella de otra personalidad -la del autor- y su grado de coincidencia y discrepancia con ella; considera que es su imagen auténtica volcada en su creación lo atractivo para el lector. Los temas de sus obras, además de no ser originales, son recurrentes: miedo a la muerte en sí misma y a la pérdida de las personas queridas; denuncia de la situación de desigualdad social así como del régimen político franquista; la vida en la Castilla rural y la burguesía de las ciudades; los niños, los ancianos y los enfermos. Estudiándolo desde el punto de vista formal, su estilo no es novedoso; fue evolucionando al utilizar recursos presentes en la narrativa europea desde hacía años con un especial interés por la transcripción lo más viva posible del lenguaje coloquial de sus personajes; además, sabe hacer de la técnica algo esencial al fondo de sus novelas y repetir los mismos tópicos dentro de una para lograr efecto de retardamiento sin cansar al lector.

Delibes considera como primer elemento de la novela al protagonista, pues sus personajes son el eje de sus relatos; trata de crear tipos vivos, humanos, de plasmar en sus escritos la esencia del hombre sirviéndose de ellos.

En *Señora de rojo sobre fondo gris*, el mundo diegético es presentado por el discurso coherente de uno de sus personajes, a pesar de su confesión de haber estado bebiendo, lo cual se manifiesta en su inmediato cambio de tema por asociación de ideas. Dicha coherencia es constante en toda la trama, lo que nos hace concebir su diálogo como imaginario, pues, dentro de su coherencia, no es tan hilvanado como si se tratara de una conversación con el tú interpelado, ni cuenta con referencias a una respuesta por parte de dicho interlocutor; de hecho a partir del tercer párrafo, deja de dirigirse a él, su hija Ana, para limitarse a ir hilvanando recuerdos, aunque de cuando en

cuando siga dirigiéndose a ella. A partir de este punto, inicia el retrato psicológico de los demás personajes por medio de anécdotas que los reflejan: su esposa difunta, Ana, eje central de su pensamiento y después una serie mencionada sólo con una función referencial o explicativa de la personalidad de ella. Éstos son el tema y la trama de la novela: el retrato psicológico de Ana, esposa del narrador, por medio de reflexiones, anécdotas del pasado y de lo ocurrido durante su última enfermedad. Desde su perspectiva de marido, se trataba de una mujer completa: con sensibilidad artística, práctica, con mucha capacidad de relación social, sin pararse en su apariencia física. A su vez, al describir a Ana, Nicolás lo hace consigo mismo: es un pintor, padre de familia, enamorado de su esposa, quien acaba de fallecer, por lo cual está profundamente afectado. En ambos retratos, Delibes muestra un profundo conocimiento de las psicologías femenina y masculina, así como de su complementariedad.

El discurso de Nicolás es el de un hombre educado, tal vez con una sintaxis y un vocabulario demasiado pulidos y conexos para tratarse del monólogo de un hombre ebrio; de hecho, su voz parece transparentar algo la de Miguel Delibes. La hondura y emotividad de sus sentimientos dan la impresión de que habla sobre una persona viva; la narración contiene pocas citas en estilo directo para reforzar la perspectiva del relato desde su punto de vista; su focalización está enturbiada por su estado depresivo: solamente recuerda los ratos agradables de su matrimonio y se reprocha a sí mismo como culpable por los desagradables. Así presentados, ella, en cuanto mujer perfecta, y él, como marido enamorado, pueden ser considerados personajes planos.

Del entorno físico se trata únicamente en cuanto guarda relación con Ana, los espacios son descritos por la impresión anímica producida en los personajes. El único

lugar descrito, su casa, lo es desde el punto de vista de sus cualidades artísticas, no arquitectónicas, dando especial importancia al estudio de pintura de Nicolás.

La acción principal se desarrolla en España, cerca de Madrid; los otros sitios mencionados –París, Washington, la Universidad de Yale,– no son descritos más que mediante la función focalizadora y tonal de los adjetivos: una habitación decorosa – desnuda, funcional–.

La obra presenta su universo diegético en distintos planos. El primero está construido por Nicolás, relatando a Ana, su hija, la enfermedad y muerte de su madre. Los otros, por retrospectivas. Éstas pueden clasificarse como las referentes a la vida en común de Ana y Nicolás –introducidas por asociación de ideas, en forma repetitiva, sin orden cronológico– y las narraciones de los principales sucesos desde que Ana hija fue detenida por la policía, hasta la reciente muerte, en los cuales Nicolás sí sigue un orden cronológico y no repite lo ya dicho.

El primer plano es ubicado en el siglo XX; para acotar más su ubicación temporal, es necesario conocer la historia de España. La única fecha del libro –próxima a la muerte de Ana– es el 7 de noviembre del año cuando muere el general Franco, dada hasta el final y sin anotar éste; el resto de los sucesos narrados ocurren en ubicaciones temporales diversas. Respecto a la acción del primer nivel, no se puede conocer su duración, porque el monólogo no tiene un anclaje exterior.

Nicolás-narrador es quien vierte su perspectiva en la narración: todo es apreciación afectiva, lo cual es consecuente con el estado depresivo que culmina en su derrumbamiento interior al fallecer su esposa. Se trata de un personaje-narrador, desdoblado como personaje-personaje cuando cita su propia voz –rara vez– en estilo directo. Como no hay diálogos, el suyo es el único punto de vista. Por ejemplo, la

expresión *ese hombre* refiriéndose al General Franco es de las pocas escritas por el autor en cursiva, dándole un matiz despectivo; llegando al fondo, entendemos la carga ideológica de protesta insertada por el autor, pues va directamente dirigida contra un personaje de la vida real. Delibes también se expresa a sí mismo por medio del tema central de la obra: el miedo a la muerte de la persona amada. Además, la religión, otro tema importante para el escritor, está personificado en Ana según el ideal de Delibes: auténtica, vivencial, sin preocupación por plegarla a los usos sociales.

La obra está narrada en primera persona, referida a una segunda, con interpelaciones esporádicas y sin recibir respuesta; se trata de un narrador autodiegético. Desde el punto de vista temporal, se trata de un narrador metadiegético cuya labor tiene una función expositiva y explicativa desde un presente claramente distinto y con ubicación propia al de su narración. El tema, la vida con y sin Ana, crea dos mundos distintos, no en la realidad diegética, sino en su conciencia y su temporalidad.

Nicolás logra muy bien crear una ilusión de realidad narrando los hechos. De hecho, al leer la novela parece la repetición de “lo que Nicolás le contó” a su hija, teniendo ambos una existencia real.

La técnica narrativa de *Señora de rojo sobre fondo gris*, puede parecer tanto un monólogo interior como un diálogo sin respuestas, el discurso de Nicolás dirigido a sí mismo o el dirigido a su hija Ana aunque ella no intervenga en absoluto; en el primer caso existe un destinatario claro en la mente del locutor, por lo cual su discurso posee orden, coherencia y lenguaje correctamente articulado, tiene digresiones que no se introducirían en una conversación, pero que tampoco impiden seguir el curso de su pensamiento; la presencia de Ana, narrataria explícita, sirve para señalar que él no se

está dirigiendo a un tú autorreflexivo, sino a otro personaje. En cuanto imaginario, el discurso contiene los cambios de tema por asociación de ideas que tan frecuentemente asaltan la inteligencia de una persona pensando, así como algunas reflexiones personales íntimas, presentados en forma interrumpida como si Nicolás olvidara la presencia de Ana. Por todo esto, el libro parece ser la conversación que Nicolás espera tener con su hija, cuando, unos momentos después, hable con ella, lo cual, además, resulta consecuente con lo propuesto en los pasajes del primer plano temporal, usando la justificación del alcohol para introducirla. El pintor toca temas recurrentes, reforzando así la idea de monólogo interior. Sin embargo, esto no detiene la progresión de la trama, pues termina desembocando en la narración de la enfermedad de su esposa. En el plano del diálogo hay frases interpelando a su hija con una clara referencia presencial, no virtual, a su interlocutora lo que podría explicarse, tanto por la compenetración absoluta de Nicolás con su pensamiento como por su semi-embriaguez.

Por último a este respecto, analizando el fondo de la novela, vemos que algunos de los temas tocados por el narrador son muy íntimos y la personalidad de Nicolás no hace pensar que pudiera tener esa conversación con su hija. Más bien podemos concebir la narración como un diálogo en el cual no se esperara respuesta.

Desde el punto de vista formal, el *Señora de rojo* tiene una clara intención comunicativa, es realista. Está lejos de poder ser considerado flujo de la conciencia, Haber escogido el monólogo como técnica narrativa es un acierto: una personalidad como la de Ana sin la perspectiva de Nicolás, hubiera resultado poco real.

No hay anclaje temporal exterior. Nicolás cita las subconversaciones de los acontecimientos recordados; si la novela fuera un monólogo interior, se trataría de un monólogo autocitado en parte. La mayoría de sus citas están redactadas en estilo

directo no libre, es decir, carecen de la estructura de monólogo, el narrador es el encargado de las perspectivas y su ubicación. Aunque Nicolás da muchas cosas como conocidas por Ana también le explica otras que no se contextualizaría a sí mismo; por ejemplo, por qué no tenía celos de Primo Lasquetti.

La novela es “una historia” a pesar de ser un monólogo, pues tiene tema y trama. El habla de Nicolás refleja que “está pensando” en ella, que “se puso” a hacerlo. Si consideramos las ideas de Delibes, es coherente que haya escrito un monólogo fácil de entender.

Presentar a Nicolás en estado de semi-embriaguez, aunque sea una justificación lógica a sus desahogos, resulta poco coherente con su pensamiento hilvanado, sintaxis correcta, pronunciación sin elipsis y demás.

En resumen, de lo anterior podemos concluir:

1. *Señora de rojo sobre fondo gris* puede ser estudiado siguiendo las pautas de análisis para la narrativa propuestas por Luz Aurora Pimentel; el análisis realizado nos lleva a opinar que *Señora de rojo sobre fondo gris* es una obra de alta calidad.
2. El marco dado por Eduardo Aznar y Silvia Burunat es adecuado para analizar la figura y forma utilizada por el narrador.
3. Los personajes están estupendamente contruidos: el lector termina conociendo bien a Ana y Nicolás, y bastante a sus hijos Ana, Alicia, Nicolás y algunas de sus amistades, como Primo Lasquetti. Lo mismo ocurre con los sentimientos provocados por la ambientación física, así como con sus cuadros, cuyo contenido y estilo no se mencionan nunca: su única importancia radica en haber sido inspirados por Ana.

4. El constante vaivén en los espacios narrativos, no especificados, también es otro logro: la anécdota por sí misma aporta la ubicación indispensable. Cuando no es así, la descripción se limita a lo necesario para la comprensión. Y, sin embargo, Nicolás logra transmitir la existencia de varios espacios acogedores, bien diferenciados unos de otros en la percepción del lector.
5. A pesar del peligro existente de desinteresar al lector al adelantarle información que le permita deducir el final de la novela en un relato sin un orden cronológico, esto no ocurre. Delibes “prepara” al lector desde el principio informándole que Nicolás se ha quedado viudo, sin que, conocer el desenlace, haga perder el interés por la historia. Esto se debe a que lo más importante en la narración no es la muerte de Ana, sino su vida. En este punto es oportuno resaltar que, salvo la noticia del fallecimiento de la madre y la liberación de Ana hija, necesarias para dar coherencia a la trama, no se anticipa más información que la pertinente en el avance narrativo.
6. La obra es clara, de fácil comprensión; el mundo diegético es realista y cercano temporalmente al lector contemporáneo. El hecho de que el viudo sea quien hable sobre su mujer dotando al relato de su perspectiva, confiere a éste una gran emotividad y hace de la idealización de la esposa un acierto.
7. La obra parece ser un diálogo imaginario, más que un monólogo interior del estilo del *stream of consciousness* o una conversación real; un diálogo en el cual el personaje supone que sólo hablará él, le interesa únicamente lo que él quiere decir y, por tanto, no imagina la posible intervención de su interlocutora. Sin embargo, esta conclusión no es definitiva, pues el relato no cierra la posibilidad de que pudiera tratarse de un auténtico diálogo, aunque sí, de un *fluir* de

conciencia, pues no existe una sola frase incompleta, truncada, o ininteligible por algún otro motivo en toda la obra.

8. La falta de marco narrativo hace del relato algo atemporal, imposibilitando especificar la duración del diálogo en la conciencia de Nicolás. El único punto que nos permite conjeturar algo al respecto es la imposibilidad de elaborar un pensamiento tan completo en unos pocos segundos, por lo cual la conversación en la mente de Nicolás debe durar, cuando menos, un rato. Qué tan largo o cuánto tiempo implica la expresión “un rato”, no es determinable.
9. Es un relato con narrador en primera persona dirigido a una segunda; desgraciadamente, el modo de hablar del personaje no manifiesta su depresión o estado de ebriedad. Tal vez éste sea el punto menos atinado de toda la novela, pues se transparenta la voz de Miguel Delibes detrás de la de Nicolás.
10. Quien conozca algo la vida y el pensamiento del autor, descubrirá en *Señora de rojo sobre fondo gris* su ideología, pues Ana, el personaje idealizado, cuenta con los atributos e intereses considerados positivos por Delibes; de todos sus escritos, es el que toca más de cerca la muerte del ser amado, además de presentar otros valores como la positiva relación paterno-filial, su concepto de Dios y la denuncia de la arbitrariedad del poder, su aprecio por los niños y la intimidad del hogar. La suma de estos rasgos personalizados, expuestos por una pluma maestra como la del autor, hacen de la lectura de esta obra una actividad sumamente agradable, lo cual no es poco logro cuando este tipo de literatura se ha visto tan desprestigiada.

Bibliografía y hemerografía

Albadalejo, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.

Alvar, Manuel, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid: Gredos, 1987.

Anónimo. "Perfil biográfico" *apud Cartas de un sexagenario voluptuoso*. Madrid: Destino, 1983.

Anónimo, "Prólogo" a *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes. Navarra: Destino, 1971.

Aznar Inglés, Eduardo. *El monólogo interior (un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la Literatura)*. Barcelona: EUB, 1996.

Bajtín, Mijail. "El cronotopo" *apud* Enric Sullá. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1996. De "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" (1938), *apud Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Barrero Pérez, Oscar. *Historia de la Literatura Española Contemporánea (1939-1990)*. Madrid: Istmo, 1992.

Beltrán Almería, Luis. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.

Bobes Naves, María del Carmen. "El diálogo narrativo" *apud* Enric Sullá. *Op. cit.* De *El diálogo*. Madrid: Gredos, 1992.

_____. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1993.

Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. *La novela* [1º edición: 1972]. Barcelona: Ariel, 1989.

Brown, Gerald G. *Literatura española. El siglo XX (del 98 a la Guerra Civil)* [1º edición: 1974]. Barcelona: Ariel, 1987

Burunat, Silvia. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)* [1º edición: 1980]. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984.

Butor, Michel. "Los pronombres personales" *apud* Enric Sullá. *Op. cit.* De "El uso de los pronombres personales en la novela" *apud Sobre Literatura II*. Barcelona: Seix Barral, 1961.

Chafe, Wallace. *Discourse, Consciousness and time*. Chicago: Chicago press, 1994.

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

De Toro, Alfonso. *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo, A. Robbe-Grillet)* [1° edición: 1986]. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1992.

Delibes, Miguel. *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela* [1° edición: 2004]. Madrid: Destino, 2004.

____. *Pegar la hebra* [1° edición: 1990]. Barcelona: Destino, 1991.

____. *Señora de rojo sobre fondo gris* [1° edición: 1991]. Barcelona: Destino, septiembre 1992 (18° edición).

Díaz-Plaja, Guillermo. *La creación literaria en España. Primera bienal de crítica: 1966-1967*. Madrid: Aguilar, 1968.

Domingo, José. *La novela española del siglo XX. 2.- de la posguerra a nuestros días*. Barcelona: Labor, 1973.

Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés, 1997.

Friedman, Norman. "El punto de vista" *apud* Enric Sullá. *Op. cit.* De "Point of view" *apud* *Form and Meaning in fiction*. Athens: University of Georgia, 1975.

____. "Tipos de trama" *apud* Enric Sullá. *Op. cit.* De "Forms of plot" *apud* *Op. cit.*

Genette, Gérard. *Narrative discourse revisited* [1° edición: 1983]. New York: Cornell University Press, 1990.

Guillermo, Edenia y Juana Amelia Hernández. *Novelística española de los Sesenta*. Valencia: Eliseo Torres, 1970.

Kohan, Silvia Adela. *Cómo escribir diálogos. El arte de desarrollar el diálogo en la novela o el cuento* [1° edición: 2000]. Barcelona: Alba, 2003.

Krysinski, Wladimir. *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arcos/Libros, 1997 (1° edición española).

Langbaum, Robert. *The poetry of experience, The dramatic monologue in modern literary tradition*. Middlesex (England): Penguin books, 1974.

Morgan Forster, Edgard. "Personajes planos y personajes redondos" *apud* Enric Sullá. *Op. cit.* De *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1990.

Motylova, Tamara. "Monólogo interior y `Corriente de conciencia`" *apud El destino de la novela. Camus. Hemingway. Moravia. Joyce. Faulkner. Sholajov. Robbe-Grillet*. Buenos Aires: Orbelus, 1967.

Navales, Ana María. *Cuatro novelistas españoles. M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*. Madrid: Fundamentos, 1974.

Nora, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid: Gredos, 1970.

Nora, Eugenio G. de y Juan Benet. "Mocedades: Delibes, Sánchez Mazas, Sánchez Ferlosio" *en Historia y crítica de la Literatura Española* al cuidado de Francisco Rico, VIII. *Época contemporánea: 1939-1980*, de Domingo Yndurain, con la colaboración de Fernando Valls. Barcelona: Crítica, 1980.

Ortega y Gasset, José. "El concepto de novela" *apud* Enric Sullá. *Op. cit.* De *Ideas sobre la novela (1925)*. Madrid: Revista de occidente, 1956.

Pauk, Edgar. *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid: Gredos, 1975.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI, 2001.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* [1° edición: 1998]. México: Siglo XXI, 2002.

Pino, José María del. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Colorado: Editions Rodopi BV, 1995.

Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

Prince, Gerald. "El narratario", *apud* Enric Sullá. *Op. cit.* De "Introduction à l'étude du narrative", *Poétique*, 1973 (s/lugar edición).

Proust, Marcel. "El lector" *apud* Enric Sullá. *Op. cit.* De *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza editorial, 1976.

Ramírez Molas, Pedro. *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid: Gredos, 1978.

Ricoeur, Paul. "Mundo del texto y mundo del lector" y "El entrecruzamiento de la historia y la ficción" *apud* *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado* [1° edición en francés: 1985]. México: Siglo XXI, 1996.

Rimmon, Shlomith. "Tiempo, modo y voz" *apud* Enric Sullá. *Op. cit.* De "A comprehensive theory of narrative: Genette's figures III and the structuralist study of fiction", 1976 (s/lugar edición).

Rodríguez, Jesús. *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes* [1º edición: 1979]. Madrid: Pliegos, 1989.

Rousset, Jean. *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris: José Corti, 1982.

Sanz Villanueva, Santos. "Prólogo" a *Los santos inocentes* de Miguel Delibes. Madrid: Unidad Editorial, 1999.

Soldevila Durante, Ignacio. *Historia de la Literatura Española actual. II. La novela desde 1936*. Madrid: Alambra, 1980.

Stanzel, Franz K. "La mediación narrativa", *apud* Enric Sullá. *Op.cit.* De "Towards a Grammar of fiction" en *Novel*, 1978 (s/lugar edición).

Sullá, Enric. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica-Grijalbo, 1996.

Umbral, Francisco. "Prólogo" a *La hoja roja* de Miguel Delibes. Navarra: Salvat, 1982.

Zubiarre, María Teresa. "VII. La ventana: intersecciones, miradas, perspectivas" *apud* *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, FCE, 2000.