

ANUARIO DE PSICOLOGÍA  
Núm. 33 - 1985 (2)

# LA EXPRESIÓN LITERARIA DEL LENGUAJE INTERIOR

MIGUEL SIGUAN  
Departamento de Psicología General  
Universidad de Barcelona

Miguel Siguan  
Departamento de Psicología General  
Facultad de Psicología  
Avda. de Chile, s/n  
08028 Barcelona

## La expresión literaria del lenguaje interior

Aunque Vigotski no fue el primer psicólogo que se ocupase del uso interiorizado del lenguaje, lenguaje interior o lenguaje egocéntrico para usar su terminología, el papel destacado que esta forma de usar el lenguaje ocupa en el conjunto de su obra y la difusión que esta obra ha tenido y que previsiblemente tendrá todavía en el futuro ha hecho inevitable el tomarlo como punto de referencia para tratar este tema. Y es igualmente cierto que, por los años en los que Vigotski reflexionaba sobre el lenguaje, en la producción literaria se iniciaba y pronto se generalizaba el esfuerzo por traducir el lenguaje interior a lenguaje externo y convertirlo en materia literaria. Parece por tanto que poner en relación ambos hechos puede tener algún interés.

Para ello empecemos por recordar en forma abreviada y casi telegráfica lo que dice nuestro autor sobre el lenguaje interiorizado.

Para Vigotski es evidente que el niño aprende a hablar en su relación con los demás y por tanto que el lenguaje empieza por ser un medio de comunicación. Pero a medida que el niño se hace capaz de hablar utiliza también el lenguaje para acompañar sus actividades, al mismo tiempo que hace algo habla. Este uso no comunicativo del lenguaje le ayuda a dominar la situación y a orientar y controlar su actividad. Por el hecho de que este lenguaje no se dirige a un interlocutor el niño lo enuncia en forma cada vez más débil, menos audible, hasta que acaba por interiorizarlo totalmente.

A diferencia del lenguaje exterior que se dirige a un interlocutor real por el que debe ser comprendido, el lenguaje interior sólo ha de ser comprendido por el propio sujeto que lo produce y por ello puede simplificarse notablemente renunciando a muchos elementos sintácticos y concentrándose en los directamente significativos.

Por el mismo motivo el lenguaje interior tiende a tomar un carácter predicativo para utilizar la expresión popularizada por Vigotski significando con ello que en cada proposición el sujeto, o sea aquello a lo que se refiere la proposición, porque ya es conocido por el hablante puede quedar implícito y la enunciación concentrarse en el predicado o sea en lo que podemos considerar como significados nuevos.

El lenguaje interior no sólo puede prescindir de bastantes palabras que en el lenguaje externo serían imprescindibles sino que las palabras que se mantienen pueden modificarse bien perdiendo algunos elementos fonéticos bien combinando varias palabras en una nueva que adquiere así una significación completa (sobresignificación).

También por el hecho de que el lenguaje interior no se dirija a un interlocutor real la sucesión de los enunciados necesita menos sujetarse a un orden lógico y admite mucho más que el lenguaje exterior los saltos bruscos, las divagaciones y las repeticiones.

Recordemos finalmente que "*Pensamiento y lenguaje*" el último libro escrito por Vigotski y en el que expone sus ideas sobre el lenguaje recoge textos escritos en distintos momentos y que en el último capítulo, el que podemos considerar que representa la fase más madura de su pensamiento, el carácter esquemático y simplificado del lenguaje interior más que con la ausencia de un interlocutor real se pone en relación con el carácter abstracto del pensamiento al que el lenguaje interior sirve de apoyo.

En este mismo libro y para ilustrar algunas características del lenguaje interior Vigotski utiliza una referencia literaria, una escena de *Ana Karenina* de Tolstoi, en la que

los protagonistas dialogan y se descubren su amor por escrito pero reduciendo los mensajes a las iniciales de las palabras que los constituyen. El nivel de comprensión mutua que han alcanzado les permite suplir lo no escrito. Pero si esta escena puede utilizarse para ilustrar la comprensión global de un enunciado a partir de algunos de sus elementos no se trata en cambio de un intento de expresar literariamente el lenguaje interior. A pesar de que Vigotski era un gran aficionado a la literatura y a pesar de que como he dicho tales intentos se iniciaban en los años en los que preparaba su libro —el *Ulises* de Joyce apareció en 1922, *Pensamiento y lenguaje* fue escrito entre 1929 y 1934, y publicado en 1934 poco después de la muerte de su autor— la verdad es que no tuvo ocasión de conocerlos. La comparación entre sus ideas y la práctica literaria de ciertos autores deberemos hacerla por nuestra cuenta.

Toda obra literaria y aun todo texto escrito ha sido previamente pensado y por tanto su expresión verbal ha sido interior antes que exterior. Pero ha sido pensado para ser comunicado y por tanto de acuerdo con las normas del lenguaje externo y en el caso de una obra literaria de acuerdo además con las normas propias del género elegido. Hay textos sin embargo que, aparentemente al menos, renuncian a esta finalidad comunicativa porque pretenden reflejar el pensamiento de un personaje en su propia intimidad, antes de cualquier intención comunicativa.

Tal sería el caso, por poner un ejemplo antiguo, de las "*Confesiones*" de San Agustín que escritas "en presencia de Dios" son básicamente un diálogo del autor consigo mismo en el que se esfuerza por poner en forma verbal la intimidad de su conciencia y decir así lo que en la comunicación entre los hombres nunca se dice. Pero si Agustín al analizar y arrepentirse del robo de unas peras en su lejana infancia o incluso de episodios que sólo soñó lleva su sinceridad hasta sus últimos límites no por ello deja de ser consciente de que está escribiendo un libro que deberá ser leído por otros y que debe ajustarse por tanto a las reglas de la gramática y de la retórica. Las "*Confesiones*" agustinianas constituyeron una innovación extraordinaria y de largas consecuencias en el pensamiento occidental, por primera vez se intenta verbalizar la intimidad personal. Pero lo que no pretendía San Agustín era reproducir la estructura del lenguaje interior.

También el teatro y la novela han sentido a menudo la tentación de exponer públicamente la intimidad del pensamiento. El teatro y también la novela en la medida en que es dialogada se basa en la reproducción del lenguaje comunicativo de unos personajes. Convertir en texto y por tanto poner en forma escrita las peculiaridades del lenguaje oral no es tarea fácil y comporta necesariamente un considerable margen de arbitrariedad, pero éste no es ahora nuestro tema. Lo que quiero hacer notar es que como ya antes indicaba estos géneros literarios han sentido a menudo la tentación de reproducir además del lenguaje exterior de sus personajes su lenguaje interior.

En el teatro de todos los tiempos y muy típicamente en el teatro europeo clásico —Shakespeare y Lope por ejemplo— a los diálogos que constituyen el entramado básico del género se añaden apartes y monólogos en los que se supone que los personajes expresan en voz alta lo que piensan.

A veces el personaje que monologa se limita a exponer en voz alta el curso de su pensamiento, imaginando, recordando o anticipando o también reflexionando y llegando a conclusiones pero sin que su discurso se dirija específicamente a nadie. Tal es el caso del célebre monólogo de Hamlet en el cementerio: "Ser o no ser, este es el problema..."

Otras veces en cambio el personaje que monologa se dirige a un interlocutor imaginario que puede ser un personaje ausente pero que puede ser también la personificación de una fuerza de la naturaleza o de un objeto cualquiera al que el sujeto que monologa implora, increpa, ordena... o con el que incluso dialoga. En un monólogo no menos célebre que el de Hamlet, Julieta se dirige a la noche:

... ¡Ven noche gentil!... ¡Ven, amorosa noche morena!... ¡Dame mi Romeo!... Y cuando expire, cógelo y divídelo en pequeñas estrellitas. ¡Y hará él tan bella la cara de los cielos, que el mundo entero se prenderá de la noche y dejará de dar culto al sol deslumbrador!... ¡Oh! Una mansión de amor tengo comprada; pero aún está sin poseer, y, aunque vendida, todavía no he sido gozada. Tan tedioso es este día como la noche víspera de una fiesta para el impaciente niño que tiene vestidos nuevos y no los puede estrenar. ¡Oh, aquí llega la nodriza, que me trae nuevas! ¡Toda lengua que pronuncie tan sólo el nombre de Romeo habla con elocuencia celestial! (*Tragedia de Romeo y Julieta*. Acto 3, esc. 2).

Con frecuencia también el sujeto que monologa se dirige a sí mismo para darse noticia de algo o para analizarse, interrogarse, exponerse sus dudas. O para anunciarse lo que va a hacer en cuyo caso más que de una anticipación se trata de una conminación a la acción. Diciéndose a sí mismo lo que va a hacer, el sujeto se compromete a hacerlo. He aquí como Isabel llega a una decisión en *Medida por medida*:

ISABELA.— ¿A quién me quejaré? ¿Quién me creería, si refiriera esto? ¡Oh peligrosas bocas, que no tienen más que una sola lengua, la misma para condenar o para absolver! Que fuerzan la ley a que se incline ante sus caprichos; que predicán lo justo o lo injusto con el cebo de su apetito, forzando a que siga lo justo o lo injusto en el sentido que lo saca el anzuelo de los sentidos. Voy en busca de mi hermano; aunque haya sucumbido bajo la instigación de la sangre, tiene, sin embargo, hasta tal punto el alma del honor, que si poseyese veinte cabezas que colocar sobre veinte tajos sangrantes, las daría antes que su hermana humillase su cuerpo bajo una polución tan aborrecida. Por tanto, vive casta, Isabel, y tú, hermano mío, muere. Más cara que nuestro hermano es nuestra castidad. Voy a informarle, no obstante, de la demanda de Angelo, y a prepararle a la muerte para la salvación de su alma. (*Medida por medida*. Acto 2, esc. 4).

Las distintas modalidades del diálogo teatral que acabo de recordar se corresponden con bastante exactitud con las distintas funciones que en mi opinión cumple el lenguaje interior en el comportamiento humano: diálogo imaginario, apoyo del proceso reflexivo, instigación y control de la propia actividad.

Pero si lo que dicen los personajes teatrales se corresponde bien con lo que piensan, la manera como lo dicen tiene escasa semejanza con la estructura del lenguaje interior tal como la describe Vigotski o tal como la conocemos por nuestra propia experiencia. Basta releer cualquier drama o cualquier comedia de Shakespeare para darse cuenta de que las frases que constituyen los diálogos y las que constituyen los monólogos tienen exactamente el mismo vocabulario, la misma sintaxis y el mismo estilo. Y lo mismo puede decirse para cualquier otro autor dramático, al menos hasta hace unos años.

La novela como género literario es posterior al drama teatral y durante mucho tiempo estuvo concebida simplemente como un relato lineal contado por el autor-narrador. El diálogo como forma de describir los personajes desde sí mismos y el monólogo interior como forma de iluminarlos desde dentro son artificios estilísticos que sólo se introducen cuando el género ha alcanzado su madurez. Es cierto que en el *Quijote* hay no sólo diálogos sino incluso algún aparte pero la difusión del monólogo sólo se produjo en la novela naturalista del siglo XIX y como una forma de potenciar el realismo del relato. Tanto en la obra de Flaubert como especialmente en la de Zola se encuentran abundantes ejemplos de este recurso a veces como complemento del diálogo —después de transcribir lo que dice un personaje se añade lo que piensa expresado también en primera persona— y a veces como un monólogo solitario, por ejemplo en los soliloquios de Gervasia en *L'assomoir* de Zola a través de los cuales aclaramos su carácter y sus problemas.

La innovación de los naturalistas franceses tuvo un éxito inmediato y fue seguida por los novelistas de todas partes. En España, Galdós es quizás el ejemplo más representativo pues prácticamente en todas sus novelas encontramos ejemplos de lenguaje interior y en algunas la nueva técnica juega un papel capital en la caracterización de los personajes.

He aquí un ejemplo tomado de "*La desheredada*":

"Isidora se reclina en el sofá y cierra los ojos. Pero no pudiendo dormir habla consigo misma: Decididamente optaré por el canelo con combinación níquel, por el azul de ultramar y por el negro con combinación de brochado, oro y cardenal... En los sombreros no determino nada hasta no enterarme bien. ¡Ay Jesús!, lo primero que tengo que hacer es tomar un profesor de francés... Supongamos que cuando menos se piensa, mañana, o la semana que entra, o el mes que entra, gano el pleito; bien porque lo gano, bien porque la marquesa se cansa, reconoce su terquedad, y cede y me llama y me dice... ¡Hace días que me estoy figurando esto y nada tendría de particular que lo que pienso resultase verdad. Pues bien mi abuela me llama el mejor día; voy allá, subo, entro, espero un ratito en el gabinete del piano, sale ella, me mira, me toma las manos, me las aprieta mucho y me dice: "Basta de pleitos, hija; abracémonos." Y me abraza, y yo me echo a llorar, y ella también, y todo queda concluido, y yo en la casa y en posesión de lo que es mío... Supongamos esto, que es lo más natural, lo más lógico. ¡Qué alegría tan grande, Dios de mi vida! Entonces sí que podré tener cuanto necesito y cuanto me agrada sin humillarme. Sacudiré la tierra que se haya pegado a las suelas de mis botas, y diré: "Ya no más, ya no más lodo de las calles." El cristal más puro no podrá compararse entonces a mi conciencia. Seré tan honrada como los ángeles... Levantaré mi frente... (Se interrumpe y da un gran suspiro.) ¿Pero podré levantaria con el peso de ciertas cosas de mi vida pasada... y presente? Esto me vuelve loca. Maldita sea la necesidad, que no es otra cosa sino lo que antes se llamaba el Diablo. La decencia del vestir, la delicadeza en el comer, el aseo y las comodidades, que son tan necesarias a ciertas personas como el aire y la luz, nos matan el alma... ¡Que venga Dios en persona a sacarme de este círculo maldito! Si me privo de todo, me muero de pena, y si no me privo me deshonro... ¡Oh Dios!, ¡quién fuera cursi, quién fuera populacho!... Me pasaría la vida haciendo cigarros, lavando ropa, comiendo bodrios, durmiendo en un jergón asqueroso; me casaría con un café hediondo, tendría un chiquillo cada año, viviría como una bestia, toda imbécil, toda sucia..., ¡pero sería feliz, como son felices los que no conocen el dinero!...

El sagaz crítico que era Leopoldo Alas (Clarín) comentando la obra de Galdós destacaba la importancia de esta innovación estilística para hacer patente lo que él denominaba "el subterráneo hablar de la conciencia" de los personajes pero al mismo tiempo denunciaba su artificiosidad, la falsedad psicológica y retórica, para usar sus propias palabras, de utilizar el mismo lenguaje para reproducir lo que los personajes dicen en voz alta y para transcribir lo que piensan, en buena parte sin palabras, en la intimidad de su conciencia. Y apoya su crítica en el testimonio de la psicología: "Añádase a esto la falsedad formal que resulta de la necesidad de hacer a los que han de pensar ante el público, pero pensar hablando, expresar con toda claridad, retóricamente, sus más recónditas aprensiones de ideas y sentimientos, de la necesidad de traducir en discursos bien compuestos lo más indeciso del alma, lo más inefable quizás. Si fuera cierta la doctrina vulgar de que pensar es hablar para sí mismo, sería menos violenta la forma dramática aplicada a tal asunto, pero bien sabemos ya todos y un ilustre psicólogo consagró hace años en el *Journal des Savants* un estudio curioso y profundo a la materia, que pensamos muchas veces y en muchas cosas sin hablar interiormente y otras veces hablándonos con tales elipsis y con tal hipérbaton que, traducido en palabras exteriores este lenguaje sería ininteligible para los demás".

*Realidad*, la novela de Galdós a la que se refiere esta crítica de Clarín se publicó en 1892. El volumen en el que Clarín reunió sus comentarios a las obras de Galdós apareció en 1912. Por aquel entonces James Joyce estaba ya dando vueltas a las ideas que, maduras durante largos años, acabarían por convertirse en el *Ulises*, publicado finalmente en 1922. Un libro famoso que entre otras cosas pretendía demostrar que la elipsis y el hipérbaton del lenguaje interior no sólo podían ser comprensibles sino que podían convertirse en materia literaria de primera calidad. Y la demostración resultó tan convincente que ha marcado decisivamente toda la literatura posterior.

Como es sabido cada uno de los dieciocho capítulos del *Ulises* está escrito con una técnica distinta pero a pesar de esta variedad rayana en el calidoscopio en la mayoría de los capítulos al lado del relato más o menos objetivo del narrador y de los diálogos de los personajes aparece el lenguaje interior de alguno de éstos, en los tres primeros el del joven Stephen Dedalus y en la mayoría de los posteriores el de su antagonista, el ya maduro Leopoldo Bloom. El último capítulo lo ocupa un extenso —50 páginas— y célebre

soliloquio de Molly, la esposa de Bloom, en largas horas de insomnio en el lecho matrimonial. Puede decirse que cerca de la tercera parte del texto de la obra está constituido por lenguaje interior.

He aquí algunos ejemplos:

En el capítulo 3 escrito todo él en lenguaje interior, Dedalus mientras anda por la playa camino de la escuela donde enseña recuerda sus tiempos en París: "Mi sombrero de Barrio Latino. Dios mío, sencillamente hay que caracterizarse según el papel. Necesito guantes color pulga. Eras estudiante, ¿no es verdad? ¿De qué, en nombre del otro demonio? Peceene. P.C.N., ya sabes: *physiques, chimiques et naturelles*. Ajá. Te comías tus pocos cuartos de *mou en civet*, ollas de carne de Egipto, entre codazos de cocheros eructantes. Basta que digas en el tono más natural: Cuando yo estaba en París, Boul'Mich, solía. Sí, solía llevar encima tickets perforados para probar la coartada si me detenían por asesinato en algún sitio. Justicia. En la noche del 17 de febrero de 1904 el encartado fue visto por dos testigos. Otro tipo lo hizo: otro yo. Sombrero, gabán, nariz. *Lui, c'est moi*. Parece que lo pasaste muy bien. Caminando orgullosamente. ¿Cómo quién intentabas caminar? Lo he olvidado: un desheredado. Con el giro postal de madre, ocho chelines, la retumbante puerta del correo estampada en tus narices por el portero. Dolor de muelas de hambre. *Encore deux minutes*. Miré el reloj. Tengo que entrar. *Fermé*. ¡Perro a sueldo! A tiros, hacerle pedacitos sangrientos con, bum, una escopeta de perdigones, pedacitos hombre espachurrado paredes todo botones dorados."

En el capítulo 8 el señor Bloom después de haber asistido a un entierro vagabundea por Dublín y el azar de los estímulos callejeros dispara sus divagaciones mentales. Así la lectura en el *Irish Field* de una noticia sobre una cacería: "Lady Mountcashel se ha restablecido completamente después de dar a luz y ayer participó a caballo en la cacería de ciervos con sabuesos de Ward Union al levantarse la veda en Rathoath. Zorro incomedible. También cazadores para la olla. El miedo inyecta unos jugos la hace suficientemente tierna para ellos. Cabalgando a horcajadas. Monta a caballo como un hombre. Cazadora sin handicap. Nada de silla de señora ni de grupera para ella, ni para su abuela. Primera en la reunión de cazadores y presente en el golpe de gracia. Fuertes como yeguas algunas de estas amazonas. Se exhiben alrededor de las cuadras. Se engullen un vaso de brandy limpiamente en un decir amén. La de esta mañana en el Grosvenor. Arriba con ella al coche: ¡Aupa! Hace saltar su montura sobre un muro de piedra o un obstáculo de cinco barras. Creo que ese cochero chato lo hizo por fastidiar... ¿A quién se parecía ella? ¡Ah, sí! A la señora Miriam Dandrade que me vendió sus trapos viejos y su ropa interior negra en el Hotel Shelbourne. Una divorciada hispano-americana. No pestañeó porque yo la manoseara. Como si yo fuese su perchero. La ví en la fiesta del virrey cuando Stubbs el guarda del parque me dejó entrar con Whelan el del *Express*. Espigando lo que dejó la gente bien. Té, bien acompañado. Me eché mayonesa en las ciruelas creyendo que eran natillas. Le debieron zumbiar los oídos durante unas semanas. Le hace falta un toro. Cortesana de nacimiento. Nada de trabajos de niñera, gracias."

Y finalmente un fragmento del soliloquio de Molly con el que se cierra el libro:

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

gusta de él amable con las viejas así y los camareros y los mendigos también no es orgulloso por nada pero no siempre si alguna vez le pasa algo serio de verdad es mejor que se vayan al hospital donde todo está limpio pero supongo que tendría que machacárselo durante un mes sí y entonces tendríamos en seguida en el asunto una enfermera del hospital y él se quedaría hasta que le echaran o una monja a lo mejor como la de la foto indecente que tiene él es tan monja como yo sí porque son tan débiles y quejumbrosos cuando se ponen malos quieren una mujer para ponerse buenos si les sangra la nariz se creería que era eso oh tragedia y esos ojos de moribundo bajando por la circunvalación sur cuando se torció el pie en la fiesta del coro de Monte Pandeazúcar el día que estrené aquel traje la señorita Stack le llevó las flores las peores y más viejas que encontró en el fondo del cesto cualquier cosa con tal de meterse en la alcoba de un hombre con su voz de solterona tratando de imaginarse que él estaba a morir por culpa de ella no volver a ver jamás tu rostro aunque él tenía más cara de hombre con la barba un poco crecida en la cama papá era lo mismo además me fastidia vender y dar medicinas cuando se cortó el dedo del pie con la navaja de afeitar cortándose los callos con miedo de un envenenamiento de la sangre pero si la cosa fuera que yo estuviera mala ya veríamos entonces qué atenciones solamente claro que la mujer lo esconde para no dar toda la molestia como ellos sí él lo ha hecho en algún sitio estoy segura por ese apetito de todos modos no es amor o si no no comería pensando en ella así que o ha sido con una de esas mujeres de por la noche si es que realmente ha estado allá abajo y el cuento del hotel que inventó un montón de mentiras para esconderlo...

Los ejemplos transcritos nos ilustran sobre lo que podemos denominar los aspectos funcionales del lenguaje interior tal como lo transcribe Joyce en sus personajes. Verbalizando en su intimidad cada sujeto enumera, describe y comenta lo que va percibiendo o las imágenes que estas percepciones le suscitan y así desfilan sus recuerdos y sus fantasías y afloran sus estados afectivos, sus deseos y sus aprensiones... Todo ello puede tomar la forma de una descripción impersonal pero el lenguaje interior puede también dirigirse a un interlocutor imaginado y aparentar un auténtico diálogo o puede dirigirse al propio sujeto enunciador y convertirse en un diálogo consigo mismo, un diálogo en el que el sujeto se describe a sí mismo, se increpa o se inculpa, se expresa sus vacilaciones o se anuncia sus proyectos y sus decisiones. O sea que el lenguaje interior en los personajes del *Ulises* cumple las mismas funciones que le veíamos desempeñar en los de Shakespeare aunque en los de Joyce la relación entre lenguaje interior y conducta inmediata sea mucho más vaga.

En cuanto a su estructura el lenguaje interior está compuesto por frases simples, a veces incluso por palabras sueltas o por aposiciones de palabras que se siguen unas a otras simplemente yuxtapuestas sin rastro de coordinación, subordinación o cualquier otro tipo de enlace sintáctico; o a la inversa, como en el soliloquio de Molly, por frases indefinidamente alargadas, con múltiples subordinaciones internas e incluso interrupciones y saltos en el sentido.

En la sucesión del discurso las frases que lo constituyen a veces continúan desarrollando un mismo tema con una progresión más o menos lógica pero la mayoría de las veces saltan etapas o incluso pasan bruscamente a un tema distinto o regresan a un tema anterior sin que nada de ello se exprese verbalmente de algún modo.

Consideradas aisladamente la mayoría de las frases son sintácticamente correctas sin embargo en algunos casos, tal como también ocurre en el lenguaje oral, la frase parece interrumpirse y proseguir luego habiendo cambiado el sujeto gramatical o la persona o el tiempo verbal. Más a menudo el sujeto gramatical de la frase o la persona a la que se atribuye su enunciación no está claramente expresado. Esto ocurre sobre todo cuando la frase continúa el tema de una frase anterior pero cambiando el sujeto, la persona o el tiempo verbal.

Algunas de estas peculiaridades se dan también en el lenguaje oral pero éste cuenta con el apoyo de la entonación y de la gesticulación. El lenguaje escrito intenta, en parte, hacer lo mismo con los signos de puntuación. Pero Joyce, sin renunciar a estos signos, como han hecho autores posteriores, para expresar el lenguaje interior, los utiliza menos de los que parecería adecuado, por ejemplo renuncia a indicar con puntos suspensivos que una frase se interrumpe o que queda inacabada.

Terminaré esta caracterización del lenguaje interior según Joyce con dos observaciones complementarias:

Aunque la mayor parte del lenguaje interior se corresponde con la caracterización que acabo de proponer hay también ejemplos que se apartan sensiblemente de ella.

En el conocido episodio, en el capítulo 13, de Gerty, la adolescente que ensaya sus armas de seducción a distancia con el enlutado Bloom que contempla arrobado el balanceo de sus piernas mientras sus amigos cuidan de unos niños y en la iglesia de al lado tiene lugar la exposición del Santísimo, alternan en el texto la descripción objetiva y solemne de la ceremonia religiosa, los apuntes impresionistas de los juegos de los niños y la transcripción de los pensamientos de Bloom y de la muchachita. En principio el relato de la intimidad de Gerty debe atribuirse al narrador pero de tal modo se identifica éste con su personaje que lo que dice puede considerarse también como lenguaje interior de éste. Aunque su estructura y su estilo gramatical sea completamente distinto de los ejemplos que hemos visto y del que se utiliza para expresar la intimidad de su antagonista. Gerty piensa según el modelo de las novelas rosa y porque piensa así su lenguaje interior en la transcripción de Joyce es un pastiche de este estilo hecho de frases ampulosas y retóricas de un sentimentalismo ingenuo y tópico.

"...Había una cuestión de suprema importancia y ella se moría por saber si él era casado o si era viudo que había perdido a su mujer o alguna tragedia así como el noble de nombre extranjero del país de la canción que la tuvo que encerrar en un manicomio, cruel sólo por ser bondadoso. Pero incluso si... ¿qué entonces? ¿importaría mucho? Ante todo lo que sonara a indelicado en lo más mínimo su refinada naturaleza se echaba atrás instintivamente, odiaba a esa clase de personas las mujeres perdidas que daban vueltas por la acera delante del Dodder y se iban con soldados y hombres groseros, sin respeto por el honor de una muchacha degradando a su sexo y siendo llevadas a la comisaría de policía. No, no: eso no. Serían nada más buenos amigos como una hermana y su hermano mayor sin nada de todo lo demás, a pesar de las convenciones de la Sociedad con mayúscula. Quizás él estaría de luto por un viejo amor de los días que ya no se pueden rescatar. Ella creía entenderle. Trataría de entenderle porque los hombres eran tan diferentes. El viejo amor esperaba, esperaba con las blancas manecitas extendidas, con suplicantes ojos azules. ¡Corazón mío! Ella seguiría un sueño de amor, los dictados de su corazón que le decían que él lo era todo para ella, pues el amor era la guía suprema. No importaba nada más. Pasara lo que pasara ella sería indómita, libre, sin trabas."

En la misma escena el soliloquio del señor Bloom, encandilado con el balanceo de la jovencita y la consiguiente exhibición de sus muslos, es perfectamente comparable con el que del mismo personaje hemos citado antes, pero cuando al final del episodio está medio adormilado su monólogo se va reduciendo a una serie de palabras aisladas, meros apoyos verbales de un pensamiento a la deriva: "Oh dulcísima toda tu blancurita de chiva vi hasta arriba sucia braguita me hizo hacer el amor pegajoso nosotros dos niño malo Grace Darling ella a él a y media la cama métense cosas frivolidades para embon señorita ojos jóvenes Mulvey opulentas años sueños volver callejas Agendath desmayando amorcito me enseñó su año que viene en bragas en su que viene."

Lo que parece demostrar que existen distintos estilos de lenguaje o, si se prefiere, distintas maneras de transcribirlo.

Y todavía una última observación.

Lo que primero se advierte en el relato del *Ulises* y lo que en su día constituyó una gran originalidad es que confía la caracterización de sus personajes principales a la verbalización de su intimidad intentando reproducir su propio diálogo interior. Pero Joyce no hace sólo esto. En muchos pasajes de la obra el lenguaje interior de los personajes y el relato del narrador se entremezclan y lo que es más importante se asemejan. Así en el capítulo 3 el soliloquio de Dedalus que antes he transcrito como ejemplo alterna con el relato en boca del narrador: "Se había acercado al borde del mar y húmeda arena abofe-

teaba sus botas. El nuevo aire le saludaba, con arpegios en sus nervios locos, viento de loco aire de semillas de luminosidad. Eh, ¿no estaré andando afuera, hacia el barco faro de Kishi, no? Se detuvo de repente, con los pies empezando a hundirse lentamente en el suelo tembloroso. Volver atrás. Volviéndose escrutó la orilla sur, los pies hundiéndose otra vez lentamente en nuevos agujeros. Aguarda el frío espacio abovedado de la torre. A través de las troneras, las lanzadas de luz se mueven siempre, lentamente siempre, tal como se hundan mis pies, deslizándose hacia la oscuridad sobre la esfera del reloj del suelo."

Y en todo el capítulo 11 no sólo la descripción de lo que ocurre en la taberna se entremezcla continuamente con el lenguaje interior de Bloom sino que en ambas perspectivas el lenguaje está esquematizado y deformado en forma parecida: "Dos hojas de papel vitela una de reserva dos sobres cuando yo estaba en Widsom Hely's el prudente Bloom en Daly's Henry Flower compró. ¿No eres feliz en tu casa? Flor para consolarme y un alfiler pincha el am. Significa algo, lenguaje de las flo. ¿Era una margarita? Inocencia es eso." Y algo más adelante: "Tiernamente Bloom sobre el tocino sin hígado vió esforzarse las facciones tensas. Dolor de riñones él. Ojos malos del mal de Bright. El siguiente número del programa. Pagar la música. Píldoras, pan machacado al precio de una guinea la caja. Aplazarlo un poco. También canta: Allá abajo entre los muertos. Apropiado. Pastel de riñones. Dulzuras a la. No se saca mucho de esto." O sea que la técnica del lenguaje no sólo se utiliza para reflejar el pensamiento de los personajes sino que tiende a convertirse en el procedimiento descriptivo del narrador.

James Joyce escribió el *Ulises* en unos años de preocupación generalizada por el lenguaje, años en los que los psicólogos discuten intensamente sobre las relaciones entre pensamiento y lenguaje, años de la escuela de Praga y de la filosofía del lenguaje de Buhler, años también en los que se difunden las ideas de Freud sobre el simbolismo y las de Piaget sobre el pensamiento y el lenguaje en el niño. Y es en este ambiente en el que surge la obra de Vigotski.

No resulta difícil explicar las características de la "palabra interior" tal como aparece en el *Ulises* desde las ideas de Vigotski sobre la interiorización del lenguaje tal como las he resumido al comienzo de este comentario. El hecho de que el sujeto sea al mismo tiempo su emisor y su receptor explica que el lenguaje interior pueda prescindir de muchos elementos que en otro caso serían ineludibles e incluso que adopte estructuras arbitrarias. Por la misma razón el hilo del discurso interior puede prescindir de la lógica en su sucesión y avanzar al capricho de su emisor.

Incluso al nivel léxico resulta curioso observar que en el lenguaje de los personajes del *Ulises* abundan las abreviaciones y las combinaciones de varias palabras en una lo que para Vigotski caracteriza también el lenguaje interiorizado.

Al lado de esta correspondencia básica tampoco resulta difícil señalar diferencias entre la interpretación de Vigotski y la transcripción de Joyce del lenguaje interior.

Recordemos en primer lugar que en las páginas finales de *Pensamiento y Lenguaje* Vigotski insiste en el carácter abstracto del pensamiento y en que el lenguaje interno es solo un apoyo del pensamiento que en definitiva consiste en las conexiones de sentido que el sujeto establece entre los significados, por ello cuando más abstracto es el pensamiento más reducida y esquemática se hace su apoyatura verbal. Pero las características de la palabra interior en el *Ulises* no parecen relacionarse con un pensamiento abstracto sino más bien, por el contrario, con un flujo de imágenes muy concretas.

Una segunda diferencia se refiere a la función de este lenguaje. Dada la manera como Vigotski explica la génesis del proceso de interiorización parece que su función principal deberá ser la de la facilitación o el control de la actividad del sujeto y en este supuesto han trabajado los continuadores de Vigotski en Rusia. Pero para los personajes del *Ulises* la sobreabundancia de lenguaje interior no repercute sobre su actividad, más bien parece que sirve para compensarla o incluso para sustituirla.

Y en tercer lugar podemos considerar que para Vigotski el lenguaje interior cuando no acompaña a un proceso de razonamiento carece simplemente de lógica. Para Joyce el lenguaje interior por debajo de su aparente anarquía tiene una lógica profunda que surge de la personalidad del hablante y que sirve para ponerla de manifiesto. Al terminar la lectura del monólogo de Molly estamos perfectamente informados sobre la manera de ser y de pensar del personaje. La influencia de Freud sobre esta manera de entender el lenguaje interior resulta evidente.

Y todavía unas palabras sobre el papel del lenguaje interior en la literatura después de Joyce.

Joyce no inventó el uso literario de lo que él llamaba la palabra interior. Él mismo decía que lo tomó del novelista francés Dujardin. Pero si esto es cierto también lo es que fue el éxito y la popularidad del *Ulises* lo que consagró al lenguaje interior como recurso literario. La utilización más obvia y más frecuente es la que acabo de señalar. El lenguaje interior sirve para revelar la psicología de los personajes que así son presentados desde su propia intimidad, tal como ellos mismos se piensan. Pero hay una segunda posibilidad, totalmente distinta de ésta, que arranca de los ensayos de Joyce, que también he recordado, de utilizar la técnica del lenguaje interior no ya para revelar la intimidad de sus personajes sino como forma de estructurar el propio relato que tiende a convertirse así en lenguaje interior del narrador. En el límite de esta tendencia los personajes y el argumento de la novela pueden disolverse y disolverse incluso la estructura espacial y temporal de lo relatado, el relato novelesco se reduce así al registro verbal de las impresiones que en el narrador provocan sucesivos estímulos.

Sería equivocado pensar que las innovaciones de Joyce y su influencia en la literatura posterior se reducen a la introducción del lenguaje interior. Es un hecho, por ejemplo, que toda creación literaria tiene algo de lúdico, de gusto por el lenguaje con relativa independencia de su significado, pero Joyce lleva esta posibilidad a su paroxismo y a menudo las peculiaridades de su texto más que por el modelo del lenguaje interior se explican por un puro juego de palabras. *Finnegans Wake*, la obra que ocupó los últimos años de la vida de Joyce, es un excelente ejemplo en este sentido y resulta por ello perfectamente ilegible.

Para terminar estos comentarios volveré a recordar la opinión de Clarín apoyada en el testimonio de ciertos psicólogos de que el pensamiento ocurre en buena parte sin palabras o con un apoyo verbal reducido e indirecto y que por tanto al intentar transcribirlo literalmente el resultado sería incomprensible para los demás. Joyce pretendió demostrar lo contrario y la demostración resultó tan contundente que resulta difícil señalar un narrador contemporáneo que no se apoye en alguna medida en las posibilidades expresivas que con ello abrió. De Tomas Mann a Virginia Woolf, de Faulkner a Martín Santos, por citar autores bien dispares, la huella del *Ulises* es claramente perceptible. Un éxito tan aparatoso no puede explicarse simplemente como una moda y ha de estar en relación con características profundas de nuestra cultura contemporánea.

Discutir este tema nos llevaría muy lejos pero al menos quiero considerar una opinión. José María Vaiverde en el espléndido prólogo a su no menos espléndida traducción del *Ulises* para explicar su repercusión parte de la afirmación de que la vida mental es básicamente un fluir de palabras y que el pensamiento sólo alcanza realidad y sentido cuando se encarna en palabras. Y que la última realidad de la existencia humana es el lenguaje. "Y aun nos atreveríamos a añadir —y ya no pensamos sólo en el ámbito de nuestra lengua— que si el *Ulises*, a más de medio siglo de aparecer, queda sólidamente como el hecho central de la narrativa de nuestro mundo contemporáneo, es porque en él se expresa claramente la gran toma de conciencia de nuestro siglo en cuanto a la mente misma: que el hombre es, para empezar y siempre, el ser que habla, y que su mundo, su vida y su pensamiento sólo alcanzan realidad y sentido humano en cuanto que encuentran cuerpo de palabra. Desde que existe reflexión abstracta en el mundo, el desarrollo intelec-

tual de la humanidad se ha basado en el supuesto implícito de que el pensamiento estaría por encima y aparte de la palabra —de ahí el carácter incorregiblemente “infantil” y “primitivo” atribuido a la literatura. Pero en nuestra época se está disipando tal ilusión con el reconocimiento de que no hay pensamiento si no va humildemente encarnado en material articulable. Y tal toma de conciencia constituye una revolución total, formalmente previa a todos los demás aspectos de la revolución mental de nuestro siglo tales como, quizá, la conciencia, en lo mental y lo material, de las alienaciones económicas y sociales o la conciencia del carácter inimaginable e inefable de la ciencia física, etcétera. Ulises podría ser la más alta expresión creativa de este nuevo y prístino modo de la conciencia humana.”

A ello me permitiría objetar que a pesar de todo el *Ulises* es una obra literaria, un texto escrito para ser publicado y leído por otros. Y bastante sufrió Joyce para conseguir que se publicase y hay que ver el cuidado con que corregía no un juego de pruebas sino seis y la alegría que le produjo el recibir el primer ejemplar impreso, del maquinista del tren de Dijon, el mismo día que cumplía cuarenta años. O sea que el *Ulises* fue pensado como algo comunicable más allá de las fronteras inmediatas del espacio y del tiempo, pensado para ser escrito y escrito para ser leído, y evidentemente no se puede escribir más que lo que es “decible”. Que Joyce ha ampliado considerablemente los límites de “lo decible” está fuera de toda duda. Pero que la última realidad del hombre sea lo que es capaz de decir verbalmente, aunque sea lo que es capaz de decirse a sí mismo sobre sí mismo, es lo que queda por demostrar.