



ESTILO Y CONSCIENCIA EN *AL FARO* DE VIRGINIA WOOLF

Author: Eric Rundquist

Translator: Pablo Saavedra

Source: *English Studies in Latin America*, No. 17 (July 2019)

ISSN: 0719-9139

Published by: Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivs 3.0 Unported License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Your use of this work indicates your acceptance of these terms.





Estilo y consciencia en *Al faro* de Virginia Woolf

Eric Rundquist¹

Translated by Pablo Saavedra²

Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN

En este artículo se utiliza la estilística para describir las técnicas lingüísticas que los autores pueden usar con el fin de revelar las mentes de sus personajes. En la ficción, estas técnicas pueden brindar un grado de acceso a las mentes de otras personas que no es posible lograr en la vida real ni en el discurso no ficticio. Una técnica en particular, el Estilo Indirecto Libre, es especialmente importante para esto, porque permite que se representen las experiencias mentales no lingüísticas de los personajes miméticamente con el lenguaje. En este artículo, se categorizan estas técnicas lingüísticas y se proveen ejemplos de *Al faro* de Virginia Woolf. Se concluye con un análisis estilístico detallado de un pasaje extenso de la novela, en el que se revela cómo las variaciones entre las categorías de la consciencia pueden tener implicancias importantes para los procesos psicológicos de un personaje.

PALABRAS CLAVE: estilística, representación del pensamiento, estilo indirecto libre, mentes ficticias, estilo de la mente, modernismo

1 Dr. Eric Rundquist es profesor de estilística y gramática inglesa en la Universidad Católica. Se doctoró en la Universidad de Nottingham. Es autor del libro *Free Indirect Style in Modernism: Representations of Consciousness*, que se tradujo al español como *Estilo Indirecto Libre (Woolf, Lawrence, Joyce)*, al igual que varios artículos.

2 Pablo Saavedra Silva es traductor profesional y académico de la Universidad Católica, donde realizó un Magíster en Traducción. Ha traducido diversos textos para UNESCO, ONU y el Banco Mundial, entre otros. El año pasado tradujo y publicó el libro *Estilo Indirecto Libre (Woolf, Lawrence, Joyce)*, en conjunto con Eric Rundquist.

La ficción literaria es un medio *excepcional* en términos del grado y los tipos de acceso que ofrece a las mentes de otras personas (ficticias). En la ficción, las mentes de los personajes se pueden volver “transparentes” en maneras que no son posibles en la vida real o en otros géneros de discurso (Cohn, *Transparent Minds*). Esta transparencia se logra por medio de un lenguaje que expresa el contenido de las mentes de los personajes. La disciplina de la estilística ha identificado un grupo de categorías específicas para las distintas técnicas lingüísticas que se pueden utilizar con el fin de lograr esto en la ficción narrativa. Lo anterior ha sido llamado la “categorización de la presentación de la consciencia” de la mente ficticia (Rundquist, *Estilo Indirecto Libre* 25; *Free indirect style* 19; “How is Mrs Ramsay thinking?” 160). Este artículo de estilística ofrece un resumen de las categorías primarias de la consciencia, y explica cómo estas brindan un acceso excepcional a las mentes ficticias. Además, se analiza en detalle una categoría general llamada Estilo Indirecto Libre, que es especialmente importante para acceder a las mentes porque les permite a los autores *representar* miméticamente los distintos aspectos de la consciencia con el lenguaje. Para ejemplificar cada una de las categorías, se usarán extractos de la novela *Al faro* de Virginia Woolf. En la penúltima sección de esta investigación, se analizará un pasaje de mayor extensión con el objeto de demostrar cómo Woolf, quien es generalmente considerada como una pionera del “realismo psicológico” (Bradbury 124), manipula las categorías de presentación de la consciencia con el fin de dar una representación holística de la mente de sus personajes, lo que tiene importantes implicancias interpretativas. Los objetivos generales del artículo son explicar las técnicas lingüísticas y el contexto pragmático que permiten a la ficción literaria proveer un acceso excepcional a las mentes de otros, y demostrar esta excepcionalidad a través del análisis estilístico de *Al faro*.

Dos críticas literarias, Dorrit Cohn y Kate Hamburger, han argumentado que la presentación de las vidas interiores de los personajes es la “piedra angular que [...] separa a la ficción de la realidad” (Cohn, *Transparent Minds* 7). Al contar una historia ficticia, los narradores (y los autores) tienen una increíble capacidad epistémica: pueden conocer las experiencias mentales y los pensamientos más privados de sus personajes, y pueden volverlos públicos y accesibles al lector a través del discurso narrativo. En el último tiempo, esta perspectiva ha sido llamada “la

tesis de la excepcionalidad” (Herman 8). En la vida real, así como en el discurso no ficticio, solo es posible acceder a gran parte de lo que ocurre en la mente de otra persona si ella decide colocar sus experiencias mentales en palabras y comunicarlas. Claramente, las personas siempre están haciendo inferencias y suposiciones sobre lo que pasa en la cabeza de otra persona sin que ocurra tal comunicación abierta (ver Palmer; Herman). No obstante, no es posible acceder directamente o volver transparente la mente de una persona real en el mismo grado que la de un personaje ficticio. Existen muchas formas en que la ficción es excepcional en este sentido: puede revelar palabras que un personaje piensa pero elige no comunicar en voz alta; puede describir el mundo ficticio de la forma en que es experimentado subjetivamente a través de los ojos de un personaje; y puede acceder de forma directa a los sentimientos y las sensaciones de alguien que ni siquiera está hablando, lo que incluye los campos subconscientes de la experiencia de los que es posible que el personaje apenas tenga conocimiento. Cada uno de estos tipos de acceso excepcional a la mente de los personajes ficticios tiene técnicas lingüísticas particulares asociadas a él. A partir de la disciplina de la estilística, es posible brindar caracterizaciones lingüísticas de aquellas técnicas e identificar sus propiedades semánticas.

La estilística es una disciplina que aplica la lingüística al análisis de textos, especialmente literarios, con el fin de identificar los patrones lingüísticos y explicar la relación entre forma y significado. Aunque se puede aplicar a cualquier género textual, tradicionalmente se ha enfocado en la literatura, y a menudo se le conoce también como “lingüística literaria” (Stockwell and Whitely 20). Dado que la lingüística es la ciencia del lenguaje, la estilística se puede considerar la ciencia de la literatura. Apunta a identificar formas lingüísticas objetivas y a conectarlas con los efectos e implicancias de una manera lógica y empíricamente verificable. En términos de la presentación de la mente de los personajes, se ha identificado un conjunto de categorías de la consciencia que se basa en los tipos de características lingüísticas que presentan y las clases de actividades mentales que expresan. Las categorías más conocidas son aquellas que se utilizan para la presentación del pensamiento, y que corresponden a las técnicas utilizadas en la presentación del discurso (ver Leech y Short 255-281). Sin embargo, la consciencia no se limita al pensamiento, y se han propuesto

otras categorías para abordar las experiencias mentales de menores niveles, como las percepciones y los sentimientos. En la siguiente sección se ofrece un resumen de las características lingüísticas y semánticas de las categorías de la consciencia, y se analiza cómo estas se relacionan con la excepcionalidad de la ficción en términos del acceso a la mente de otros.

LA CATEGORIZACIÓN DE LA PRESENTACIÓN DE LA CONSCIENCIA

Una de las formas en que la ficción provee un grado excepcional de acceso a la mente de los personajes es citando el pensamiento mediante las categorías lingüísticas conocidas como Pensamiento Directo (PD) y Pensamiento Directo Libre (PDL)¹. Estas categorías ocurren de forma paralela en este breve extracto de *Alfaro* de Virginia Woolf:

‘Esa es mi mamá,’ pensó Prue. Sí; Minta debería verla; Paul Raley debería verla. Esa es la cosa en sí (84).

El PD y el PDL presentan el lenguaje del pensamiento del personaje respectivamente con y sin el uso de características que de forma explícita lo demarcan, tales como comillas y cláusulas atributivas (por ejemplo, “pensó Prue”). Por lo tanto, el discurso en el extracto anterior que precede a la cláusula atributiva es PD, mientras que el discurso que le sigue es PDL. En términos gramaticales, ambas categorías se caracterizan por la alineación completa del tiempo verbal y los pronombres con la subjetividad del personaje. En términos semánticos, esto significa que presentan el lenguaje del pensamiento del personaje exactamente como se podría entender que ocurre en el mundo ficticio (Semino y Short). De esta forma, logran la forma más pura de *mimesis* que se puede lograr en el discurso escrito. En el sentido del término *mimesis* que da Platón, estas categorías crean la ilusión de que el personaje está produciendo el lenguaje, y no el narrador. En el sentido que Genette le da al término, éstas “muestran” exactamente lo que el personaje piensa, en vez de “contar” al lector sobre el pensamiento desde una perspectiva externa (30). Es en este último sentido que el PDL y el PD en la ficción brindan un acceso excepcional a la consciencia de otras personas. Generalmente, no podemos conocer las palabras exactas del pensamiento de otro, a menos que esa persona elija comunicárnoslo; esto se aplica tanto a la interacción cotidiana como al discurso no ficticio. Cualquier otro intento de expresar las palabras exactas de los pensamientos de otra persona

1 Ver la lista de acrónimos en el apéndice

sería en el mejor de los casos conjetura o suposición. Sin embargo, en la ficción, el PD y el PDL brindan acceso directo al discurso interior que un personaje no les comunica a otros.

Otra técnica lingüística que se puede usar para acceder a los pensamientos de un personaje es la presentación en Pensamiento Indirecto (PI), como en el siguiente extracto de *Al faro*:

[...] ella sentía que a él le agradaba más que nunca antes (47).

El PI se caracteriza lingüísticamente por la subordinación del contenido del pensamiento del personaje a una cláusula de reporte (“ella sentía que”) y la alineación del tiempo y los pronombres personales con el narrador en vez del personaje (el texto dice “le agradaba”, mientras que el personaje habría usado “le agrado” si hubiese articulado estos pensamientos como discurso interno). En términos semánticos, la subordinación sintáctica en el PI indica que el narrador está *describiendo* el pensamiento del personaje y no citándolo. Por lo tanto, no es tan mimético como el PD(L): debido a que el pensamiento del personaje se encuentra incrustado en la descripción del narrador del mismo, el PI da la impresión de que no se “muestra directamente” al lector, sino que es filtrado a medida que el narrador lo “cuenta”. No obstante, el PI presenta una importante ventaja: al liberar al lenguaje del texto de la reproducción exacta del lenguaje del pensamiento del personaje, no se encuentra restringido a expresar el discurso interior, como es el caso del PD(L). Dado que el pensamiento humano no es un medio completamente lingüístico (ver Rundquist *Estilo Indirecto Libre*), la anterior es una concesión muy importante, en especial para aquellos autores que quieren dar un retrato realista de los procesos mentales de sus personajes. El PI les permite acceder y describir pensamientos que no necesariamente toman forma lingüística en la mente del personaje.

Esta forma de describir los pensamientos privados de otra persona también se puede aplicar de una manera excepcional en la ficción. De hecho, la personas con frecuencia usan el PI para hablar sobre los pensamientos de otros en contextos no ficticios y hasta en conversaciones casuales. Sin embargo, fuera de la ficción se aplican importantes restricciones pragmáticas. Solo podemos hablar de los pensamientos de otras personas si ellos nos han comunicado aquellos pensamientos, o si hacemos suposiciones o conjeturas sobre lo que han estado pensando. Por otro lado, en la ficción un narrador puede tener conocimiento sobre los contenidos de los pensamientos de un personaje sin

hacer supuestos o depender en la comunicación de un personaje: el narrador puede *saber*, de forma omnisciente y con exactitud, aquellos pensamientos y, por lo tanto, se los puede describir en detalle al lector en una manera excepcional.

La última categoría para la presentación del pensamiento es el Pensamiento Indirecto Libre (PIL). Aunque el PIL no es exclusivo de la ficción, es mucho más común en las narrativas ficticias que en otros géneros discursivos (ver Semino y Short). Gramaticalmente, se trata de una combinación de PDL y PI, pero sus efectos son más ricos y complejos que cualquiera de esas dos categorías en términos del tipo de acceso mental que brinda. Específicamente, el PIL puede entregar acceso directo y sin mediación al tipo de pensamiento que no toma forma lingüística en la mente de los personajes, representando de manera mimética el pensamiento no lingüístico con lenguaje.

Para ilustrar esta categoría, se usará un pasaje levemente más largo de *Al faro*, y se describirá sus características lingüísticas en más detalle. Posteriormente se explicará cómo el principio lingüístico detrás de esta categoría se puede aplicar a otros aspectos de la consciencia además del pensamiento, mediante una técnica más general conocida como Estilo Indirecto Libre. El contexto de este pasaje es que el protagonista, la Sra. Ramsay, está bajando la escalera para sumarse a la mesa, y se pregunta si dos de sus invitados jóvenes se han comprometido para casarse.

1) Entonces se preguntó, ¿había ocurrido? 2) Bajaría y le dirían - pero no. 3) Ellos no le podrían decir nada, con todas estas personas ahí. 4) Así que ella debe bajar y comenzar la cena y esperar. (59)

Este pasaje debería dar una impresión general de estar observando la mente de la Sra. Ramsay y sus procesos mentales de forma directa, aun cuando el lenguaje no parece ser producido por el personaje mismo. Por medio de la estilística, estas impresiones se pueden sustentar en las características lingüísticas del pasaje. En la primera oración, la segunda cláusula (“¿había ocurrido?”) es una pregunta directa, que se atribuye explícitamente al contenido del pensamiento de la Sra. Ramsay con una expresión parentética atributiva (“entonces se preguntó”). Las oraciones que siguen parecen ser la continuación de este mismo contenido de pensamiento, a pesar de la falta de atribución explícita a la Sra. Ramsay. Esto se debe a que cada una de las oraciones contiene

características subjetivas que están pragmáticamente orientadas al personaje como el *sujeto de consciencia*, o la persona que está pensando. Por ejemplo, la oración 2 contiene dos ejemplos de la partícula modal “*ía*”, que en este contexto sugiere una predicción subjetiva acerca del futuro (una forma modificada o *backshifted* del tiempo futuro), así como una interjección (“- pero no”), que contradice subjetivamente la segunda predicción. Dado que las oraciones en las que estas características ocurren son cohesivas con la oración anterior que expresa el pensamiento de la Sra. Ramsay, se pueden atribuir de igual forma al contenido de su pensamiento. A medida que el pasaje avanza, vemos más características subjetivas, como un marcador deíctico (“todas *estas* personas”), que indica proximidad a un sujeto de consciencia, y auxiliares modales (“podrían” y “debe”), que expresan un sentimiento subjetivo de habilidad y obligación, respectivamente. Estas características muestran de forma clara que el discurso expresa una continuación cohesiva del pensamiento de la Sra. Ramsay.

Sin embargo, lo que hace que este discurso sea PIL, y no una simple cita del lenguaje del pensamiento de la Sra. Ramsay (como en el PDL), es el hecho de que se expresa usando el tiempo pasado y la tercera persona de la narración (como el PI), que son marcadores deícticos orientados a la subjetividad del narrador más que a la del personaje. Esta orientación subjetiva bidireccional del PIL es el meollo de su naturaleza paradójica. La subjetividad es la propiedad de ser un sujeto único de consciencia y es algo *inherente* al yo o el ego (Lyons). Normalmente, todas las características subjetivas en una expresión están orientadas a la subjetividad del agente del discurso y su contexto actual en el mundo; uno solo produce características subjetivas que están orientadas a la subjetividad de alguien más si se citan de forma directa, como en el PD, o se subordinan a una cláusula de reporte, como en el PI. El PIL, al combinar algunas características subjetivas que se orientan al narrador con otras orientadas al personaje sin usar la subordinación, desafía la naturaleza misma de la subjetividad: la subjetividad es compartida, increíblemente, entre dos individuos.

La orientación bidireccional de la subjetividad lingüística en el PIL ha generado gran controversia y explicaciones conflictivas en la estilística. En la teoría de la *voz dual* de Pascal, por ejemplo, el PIL evoca al mismo tiempo al narrador y al personaje como dos “voces” solapadas que participan en la producción del discurso (26). La teoría de Banfield de las *oraciones sin hablante*,

por el otro lado, propone casi el opuesto exacto: en el PIL no existe ninguna “voz”. Ella señala que no hay una persona narratorial detrás del discurso en PIL (solo un autor, quien existe en un plano ontológico distinto), mientras que la subjetividad del personaje es “representada” en vez de citada (97). Por lo tanto, ninguno de estos individuos se puede considerar una “voz” que produce el lenguaje: en el PIL, “nadie habla” (270). Estas dos teorías, la *voz dual* y las *oraciones sin hablante*, representan los dos ejes principales en un debate largo y complejo dentro de la narratología sobre los roles del personaje y el narrador en el PIL, pero aquí solo se prestará breve atención a esto a fin de enfocarnos en un aspecto distinto de la semántica del estilo que es más relevante a la consciencia del personaje.

La teoría del PIL que he propuesto antes (Rundquist *Free Indirect Style; Estilo Indirecto Libre*) expande la noción de Banfield de “representación” y la trata como el efecto semántico primario del estilo. Esta teoría se enfoca principalmente en la relación entre el lenguaje del PIL y el contenido del pensamiento del personaje que expresa, una relación que se puede describir como *mímesis*, pero *no equivalencia*. Lo que esto significa es que el PIL entrega un acceso directo y sin mediación al contenido del pensamiento de un personaje, como si estuviese siendo citado o “mostrado” al lector (*mímesis*). Sin embargo, dado que es altamente improbable que uno llegue a pensar sobre su situación actual usando el tiempo pasado y la tercera persona, estas características explícitamente distancian el lenguaje del texto del lenguaje del pensamiento del personaje (*no equivalencia*). Por lo tanto, el lenguaje del texto no parece originarse con el personaje, a pesar de expresar directamente el contenido subjetivo de su pensamiento. En cambio, el PIL da la impresión de que el personaje está pensando “algo ‘como’” las palabras en la página, pero no las palabras mismas (Banfield 81), o lo que Chatman llama un “tipo de cita ‘como si’” (188). El PIL usa palabras para crear una *apariencia* o *semejanza* del contenido del pensamiento del personaje, sin que sea la cosa misma. Por lo tanto, decir que el PIL *representa* (en vez de *cita* o *describe*) el pensamiento del personaje es una caracterización directa de su efecto semántico.

En esencia, debido a que estamos lidiando con pensamiento, que no es un medio netamente lingüístico, esta categoría abre la posibilidad de que el personaje no esté pensando de forma verbal.

De esta manera, es como el PI (que se analiza anteriormente). Sin embargo, en vez de simplemente describir el pensamiento no lingüístico del personaje desde una perspectiva externa, el PIL brinda un punto de vista interno de la mente del personaje, y representa los pensamientos como el personaje mismo los experimentaría. Por lo tanto, da la impresión de estar observando esos pensamientos de forma directa, sin la mediación de la subjetividad de un narrador. Esta categoría es lo más cerca que la narrativa puede llegar a citar pensamientos que no toman forma lingüística en la mente de un personaje; el narrador está esencialmente traduciendo aquellos pensamientos a lenguaje.

El PIL se puede definir como la expresión no subordinada del contenido subjetivo del pensamiento de un personaje en conjunto con deícticos narrativos de tiempo y persona, y tiene el efecto semántico de representar pensamientos que no son necesariamente verbalizados por el personaje. Al igual que el PD(L) y el PI, el PIL es una importante técnica lingüística para la capacidad excepcional de la ficción literaria a la hora de acceder a las mentes de otros. Como se indicó anteriormente, en las situaciones no ficticias, no se puede tener acceso a los pensamientos de otra persona a menos que ella elija comunicárnoslos en voz alta. El PIL no solo les permite a los autores brindar acceso directo a los pensamientos de los personajes que estos eligen mantener en privado, sino que les permite a los autores ir más allá del nivel superficial del “discurso interno” y representar miméticamente pensamientos que estos personajes ni siquiera verbalizan en sus mentes (Palmer 53). Por supuesto, todas las técnicas lingüísticas mencionadas hasta el momento, incluyendo el PIL, se usan fuera de contextos ficticios: Semino y Short ofrecen un extenso corpus de ejemplos de técnicas de presentación del pensamiento en los géneros de ficción y no ficción. No son por lo tanto las estructuras lingüísticas mismas las que son excepcionales para la ficción, sino los contextos en los que se utilizan y sus relaciones con los fenómenos del mundo ficticio.

Cohn ha señalado que, fuera de la ficción, el discurso siempre ha supuesto “limitantes referenciales” en su significado. Lo que esto significa es que el agente del discurso afirma todas las declaraciones en el texto de forma implícita y el receptor presume que estas se refieren a eventos históricos en el mundo, ya sea que ocurrieran de forma física, sean habladas, o sean pensadas por una persona real (*Distinction of Fiction* 130). Es por esta razón que la presentación del pensamiento

no ficticio en tercera persona está ontológicamente restringida a los pensamientos que una persona puede comunicar a otros, o a meros supuestos por parte del agente discursivo sobre cuáles pueden ser esos pensamientos. Sin embargo, en la ficción la presentación del pensamiento de un personaje no se *refiere* a pensamientos reales en el mundo real; más bien, *crea* pensamientos ficticios en un mundo ficticio. En consecuencia, la restricción ontológica de la referencialidad no se aplica. El agente del discurso, el autor, no necesita que el personaje comunique sus pensamientos, ni tiene que hacer supuestos acerca de cuáles podrían ser esos pensamientos. Por esta razón, aun cuando las mismas categorías de presentación de pensamiento se usan tanto en el discurso ficticio como en el no ficticio, solo en el primero los autores pueden usar estas categorías para brindar al lector un acceso preciso y sin restricciones a las mentes de otras personas que no comunican sus pensamientos en voz alta.

Sin embargo, el *pensamiento* es solo un tipo de actividad mental y, si se busca categorizar las técnicas lingüísticas a través de las cuales el lenguaje ficticio entrega acceso excepcional a la mente de otros, también es necesario dar cuenta de otros aspectos de la consciencia. Por razones de brevedad, el análisis acá estará limitado a las *percepciones* y *sentimientos*, en donde el término *sentimientos* se utiliza para abarcar un conjunto más amplio de fenómenos mentales que al que se suele referir con este término. Las técnicas lingüísticas disponibles para presentar las actividades mentales se pueden incluir dentro de un paradigma de categorías de presentación de la consciencia, que se puede entender como una expansión de las categorías de presentación del pensamiento más tradicionales que se mencionaron anteriormente.

Las definiciones de fenómenos psicológicos es un tema complicado, y aquí solo se puede ofrecer una clasificación muy general (ver Rundquist, *Estilo Indirecto Libre* para un análisis más detallado). Los pensamientos se pueden distinguir de las percepciones y los sentimientos en que, a menudo, los primeros incluyen “fenómenos desplazados” y dan la impresión de estar siendo producidos de forma activa por el sujeto de la consciencia (Short 8). Por el otro lado, las percepciones y los sentimientos están más ligados al “contexto actual en el mundo” de un sujeto, y dan la impresión de reaccionar de manera pasiva a los estímulos externos e internos, en vez de ser

producidos de forma activa por el sujeto (Short 8; ver también Pallares-García). Las percepciones lidian con la experiencia directamente relacionada con los cinco sentidos (tacto, gusto, olfato, vista y oído), mientras que los sentimientos son motivados de forma más interna e incluyen emociones (por ejemplo, alegría y soledad), sensaciones (por ejemplo, hambre y deseo), y estados mentales (por ejemplo, letargo).

A diferencia de los pensamientos, no se pueden citar las percepciones y los sentimientos de los personajes directamente (a menos que se articulen como pensamientos verbalizados); no obstante, son como pensamientos en el sentido de que se pueden describir (como en el PI) o representar (como en el PIL). Por ejemplo, la percepción de un personaje de un ave que vuela hacia él se puede describir de forma narrativa como “Antonio vio un ave volando hacia él”, o como “Ahora el ave estaba volando más y más cerca”. Es importante destacar que en el primer escenario, la percepción que tiene el personaje del ave se incrusta dentro del discurso reportado del narrador, por lo que la experiencia perceptual del personaje parece ser descrita desde una perspectiva externa. En el segundo escenario, la experiencia perceptual del personaje se presenta directamente, es decir, sin estar incrustada en una cláusula de reporte, e incluye las características subjetivas que están orientadas hacia el personaje (“ahora”, “más y más cerca”). Por lo tanto, en la segunda situación el mundo narrativo se describe desde la perspectiva experiencial del personaje. Por esta razón, el lenguaje narrativo *representa* miméticamente su percepción, de manera similar a la forma como el lenguaje del PIL representa los pensamientos de un personaje (Brinton). Así, como con los pensamientos, es posible proponer dos categorías diferentes para estas dos formas distintas de presentar la percepción de un personaje. La primera, la descripción externalizada, se llama Percepción Narrada (PN); la segunda, la representación internalizada, se conoce como Percepción Indirecta Libre (PRIL), la cual, como el PIL, combina las características subjetivas orientadas al personaje con deícticos narratoriales de tiempo y persona.

Para la presentación de sentimientos y otros fenómenos psicológicos, podemos de igual forma distinguir entre estrategias descriptivas y representacionales. El término “Psico-Narración” ha sido utilizado para referirse a la descripción de cualquier aspecto de la vida mental de un personaje

que no es clasificable ni como pensamiento ni como percepción (Cohn, *Transparent Minds* 11).

Cuando la mente de un personaje se describe desde una perspectiva narratorial externa, el discurso se puede clasificar como *Psico-Narración Disonante* (PND) (26), que se ilustra con una oración como “La pobre Sally se sentía agotada”. Cuando los sentimientos de un personaje se representan con características subjetivas no subordinadas, se puede clasificar como Psico-Narración Indirecta Libre (PNIL), como en: “El cansancio la doblegó, dulcemente, inexorablemente”. Aquí, el deíctico ahora, los adverbios evaluativos y la sintaxis asindética irregular están todos orientados al personaje, a expresar su subjetividad.

Todas las técnicas indirectas libres que se mencionan anteriormente, PIL, PRIL y PNIL, se relacionan con un principio lingüístico único: la expresión no subordinada de la subjetividad de un personaje, en conjunto con deícticos narratoriales de tiempo y persona. Además, comparten el efecto semántico de evocar una relación miméticamente representacional entre el lenguaje del texto y la mente del personaje que este expresa. Se puede utilizar el término Estilo Indirecto Libre (EIL) para abarcar estas tres categorías de representación de la consciencia. El EIL se puede considerar una categoría lingüística más general, caracterizada por el sencillo principio lingüístico que se indica anteriormente. No obstante, este principio sirve como una suerte de puerta de entrada a las profundidades de las mentes de los personajes. El EIL hace posible una “mímesis de la mente” con el lenguaje (Riquelme 198), “no solo del área del lenguaje, sino de toda la consciencia” (Chatman 187): Les permite a los autores convertir la consciencia de sus personajes en lenguaje y así mostrarlo a sus lectores, desplegando dentro de los parámetros sencillos del estilo cualquier otra estrategia lingüística a su disposición para representar las complejidades de la mente.

Para clasificar una cláusula como EIL, solo es necesario identificar las expresiones no subordinadas de la subjetividad de un personaje que ocurren en conjunto con deícticos narratoriales de tiempo y persona. La investigación estilística ha entregado un número de listas de características subjetivas (ver Banfield; Fludernik), pero las siguientes son algunas de las más comunes: palabras deícticas (por ejemplo, “este”, “ahora”), modalidad (“podría”, “tiene que”), evaluación (“bella”), términos de referencia personal (“mami”), sintaxis expresiva (interrogativas, exclamaciones,

interjecciones, sintaxis irregular, esquemas retóricos utilizados para efectos emotivos), declaraciones no factuales e hiperbólicas, etc. Estos tipos de características subjetivas se pueden usar en el EIL para expresar la subjetividad del personaje directamente, *como si* fuese el hablante ficticio, mientras que el tiempo pasado y la tercera persona distancian al lenguaje de la producción de discurso del personaje y crean un efecto semántico de representación de la consciencia.

Antes de seguir con el análisis de un pasaje que combina y manipula las categorías de presentación de la consciencia, es importante revisar un argumento reciente proveniente de la narratología cognitiva que se ha hecho en contra de la tesis de la excepcionalidad. Como se indicó anteriormente, la tesis de la excepcionalidad se refiere a la idea de que la ficción narrativa, equipada con todas las técnicas lingüísticas anteriormente mencionadas para la presentación de la consciencia y no restringida por el contexto referencial, puede entregar un tipo de acceso a los pensamientos, percepciones y sentimientos de otras personas que no se puede lograr en la vida real, a menos que esas personas pongan esas ideas en palabras y las comuniquen. Sin embargo, David Herman señaló que las personas realmente sí tienen acceso a este tipo de actividad mental de otros en la vida real, y por lo tanto es posible que la ficción no sea tan excepcional después de todo. Los psicólogos cognitivos han demostrado que los humanos usamos la facultad cognitiva conocida como Teoría de la Mente para volvernos conscientes de las mentes de otras personas y hacer inferencias e hipótesis sobre qué está pasando dentro de ellas. Lo hacemos todo el tiempo a partir de la evidencia de las expresiones, acciones y hasta las situaciones que nos rodean. Por medio de esta facultad, las personas constantemente estamos infiriendo los pensamientos, percepciones y sentimientos de otros en la vida real, no solo en la ficción (de hecho, la eficacia con que los seres humanos hacen esto puede ser una de las cosas que nos distingue de otros animales y hace que el lenguaje sea posible en primer lugar [ver, por ejemplo, Tomasello 2003]). Herman y otros narratólogos cognitivos han argumentado que los lectores usan la Teoría de la Mente y las facultades cognitivas relacionadas al leer ficción de la misma forma que en la vida real, y por lo tanto ni la categorización de las técnicas de presentación de la consciencia ni la tesis de la excepcionalidad entregan una comprensión precisa de cómo interactuamos con las mentes ficticias (ver también, Palmer).

Sin embargo, hay un importante vacío en este argumento en contra de la excepcionalidad de la ficción. El tipo de acceso concedido a las mentes de otros en la vida real por medio de la Teoría de la Mente es estrictamente *inferencial*: se basa en los supuestos y predicciones sobre lo que otra persona posiblemente esté experimentando mentalmente, y no en un conocimiento directo de esa experiencia. Sin embargo, la ficción logra un tipo directo y no inferencial de acceso, y las mentes de los personajes se pueden volver “*transparentes*” dentro de la narrativa, para usar la metáfora visual de Cohn. Esto significa que los narradores pueden conocer, y a los lectores se les puede decir, *exactamente* lo que pasa en aquellas mentes y que su acceso a ellas no es inferencial. En la ficción, los lectores claramente emplean su Teoría de la Mente al igual que en la vida real para inferir lo que está pasando en las mentes de los personajes más allá de lo que se revela de forma explícita en la narrativa; sin embargo, el grado de detalle y veracidad con el que las mentes de los personajes *se pueden* revelar de manera explícita en la ficción excede por mucho el de la interacción en la vida real. Asimismo, es que solo en la ficción podemos observar directamente los pensamientos, sentimientos y percepciones no articulados de otra persona, cuando se les representa con EIL.

ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CONSCIENCIA EN *AL FARO*

En este punto, se analizará un pasaje más extenso de presentación de la consciencia en *Al faro* de Virginia Woolf. Esto se hará usando la estilística a fin de observar cómo la autora manipula las categorías lingüísticas para representar distintos aspectos de la consciencia de su personaje en acción. Luego, se procederá a una interpretación más crítica de la psicología de la Sra. Ramsay a partir de este análisis estilístico. La rama del modernismo inglés de Woolf es llamada por muchos críticos “realismo psicológico”, debido a la cantidad de atención que ella dedica a las experiencias mentales de sus personajes y a la forma en que sus mentes al menos parecen ser representadas realísticamente (por ejemplo, Bradbury 124). Sus narrativas a menudo emplean una técnica de “corriente de la consciencia”, por medio de la cual ella presenta las mentes de sus personajes como procesos dinámicos que se despliegan en tiempo real dentro del mundo ficticio (ver Humphrey). En sus propios textos críticos, ella defendía el objetivo de la novela de capturar las mentes de sus personajes en funcionamiento:

Registremos los átomos a medida que caen sobre la mente en el orden en el que caen, encontremos el patrón, aunque sea desconectado e incoherente en apariencia, que cada imagen de un incidente deja en la consciencia [...] cada cualidad del cerebro y del espíritu se usan; ninguna percepción está errada (Woolf, “Modern Fiction” 164)

Además, Woolf apuntaba a capturar las mentes de sus personajes “con la menor cantidad posible de lo externo” (116), que se puede entender como el menor grado posible de interferencia narrativa en las corrientes de consciencia de sus personajes. Siguiendo esta línea, ella hizo un uso frecuente e innovador de las técnicas de presentación de la consciencia mencionadas anteriormente, en especial de aquellas dentro de la categoría general de Estilo Indirecto Libre.

El siguiente pasaje de *Al faro* contiene variaciones entre las distintas categorías de presentación de la consciencia, por medio de las cuales se expresan distintos aspectos de la actividad mental de la protagonista. Como se explicará posteriormente, estas variaciones tienen importantes implicancias para los procesos psicológicos del personaje; específicamente, muestran su mente trabajando para racionalizar la noción irracional e idealista de que un momento feliz con amigos y familia es de alguna forma eterno y transcendental. El contexto de este pasaje es que la Sra. Ramsay está pensando sobre su familia y amigos mientras todos ellos hablan en la mesa. Para un análisis más claro, se han enumerado los pasajes y se han identificado las categorías de presentación de la consciencia. Cuando las expresiones sean ambiguas entre dos categorías, se han unido los acrónimos con una barra oblicua.

(1) ^{PIII}Tontamente, los había puesto el uno en frente del otro. (2) ^{PII}Eso se podía resolver mañana. (3) ^{PII}Si hacía buen tiempo, debían ir a un picnic. (4) ^{PII}Todo parecía posible. (5) ^{PIII}Todo parecía bien. (6) ^{PII}Justo ahora (^{PDI}pero esto no puede durar, ^{RNAP}pensó, disociándose del momento ^{PRII}mientras todos ellos hablaban de botas), ^{PII/PNII}justo ahora había alcanzado la seguridad; ella sobrevolaba como un halcón suspendido; como una bandera flotaba en un elemento de felicidad que llenaba cada uno de los nervios de su cuerpo de manera completa y dulce, no de forma ruidosa, más bien solémmemente ^{PII}pues surgió, ^{RNAP}pensó, ^{PRII}mirándolos a todos ellos comiendo ahí, ^{PII}desde marido e hijos y amigos [...] (7) ^{PII}Ahí

estaba, alrededor de ellos. (8) ^{PIL}Tomaba parte, ^{RNAP}ella sentía, ^{PRIL}sirviendo con cuidado al Sr. Bankes un pedazo especialmente tierno, ^{PIL}de eternidad; como ya se había sentido sobre algo distinto una vez antes de esa tarde; ^{PDL}hay una coherencia en las cosas, una estabilidad; algo, ^{RNAP}quería decir, ^{PDL}es inmune al cambio, y brilla [...]. (75-6).

La mayor parte de este pasaje utiliza la técnica general del EIL, principalmente la subcategoría del PIL, pero también un par de cláusulas en PRIL y un segmento más largo en PIL/PNIL. También hay algunas cláusulas atributivas, que se pueden clasificar como RNAP (Reporte Narrativo del Acto de Pensamiento) (Leech y Short 288), una breve instancia de PNIL y tres segmentos cortos de PDL. Antes de pasar a un análisis más hermenéutico de las implicancias de estas categorías de la psicología de la Sra. Ramsay, se explicarán cómo las categorías son determinadas lingüísticamente a lo largo del pasaje.

Como se indica anteriormente, todas las categorías del EIL se caracterizan por la combinación del contenido subjetivo del pensamiento de un personaje con deícticos narratoriales de tiempo y persona. En las primeras cinco oraciones del PIL, la subjetividad de la Sra. Ramsay se expresa a través de un lenguaje evaluativo (“tontamente”, “posible”; “bien”), modalidad (“podía”, “debían”) y repeticiones (“todo parecía”). El contenido de las oraciones 1-3 (reflexión evaluativa sobre una decisión; proyecciones futuras) está lo suficientemente alejado de la experiencia inmediata que parece ser producido activamente por la Sra. Ramsay y, por lo tanto, califica como *pensamiento*. Las oraciones 5 y 6 también se pueden calificar como PIL si el verbo “parecía” se comprende como subsumido dentro de la representación del contenido del pensamiento reflexivo de la Sra. Ramsay (como en: *todo parecía bien, ella pensó*), una interpretación que se ve reforzada por la repetición de ese verbo. La oración 6 comienza con la continuación de este PIL, pero inmediatamente se ve interrumpida por otras categorías de discurso en paréntesis (que se analizan más abajo).

Después del paréntesis, la narrativa vuelve a PIL (“justo ahora había alcanzado la seguridad; ella sobrevolaba como un halcón suspendido; como una bandera flotaba...”), pero aquí la categoría es ambigua con PNIL, porque representa experiencias más inmediatas y sensuales que la Sra. Ramsay parece experimentar de una forma levemente más pasiva que el contenido del

pensamiento, un punto medio entre *pensamiento* y *sentimiento*. Al final de la oración 6 podemos ver el PIL sin ambigüedad nuevamente, donde “pues surgió” se atribuye explícitamente al contenido del pensamiento de la Sra. Ramsay con la cláusula atributiva (“ella pensó”). Esta categoría continúa, con algunas otras interrupciones, hasta la mitad de la oración 8.

En ambas oraciones 6 y 8, el PIL se combina con otras categorías de la consciencia. En la oración 6, el discurso dentro del paréntesis comienza con una cláusula breve no en PIL sino PDL (“pero esto no puede durar”), que es identificable por el cambio al tiempo presente. Posteriormente, hay una cláusula atributiva que contiene cláusulas incrustadas de PND (“pensó, disociándose del momento...”). Este discurso se refiere a actividad mental que se encuentra debajo del nivel del pensamiento, y no contiene características abiertamente subjetivas orientadas a la Sra. Ramsay. En la oración 8, hay una combinación de categorías de discurso, donde el PIL se ve interrumpido por una cláusula atributiva y una cláusula incrustada de PRIL (“sirviendo con cuidado al Sr. Bankes un pedazo especialmente tierno”). Esta última parte está orientada a la subjetividad de la Sra. Ramsay por el lenguaje evaluativo (“especialmente tierno”), lo que representa su experiencia perceptual de servir carne. Después de esto, se vuelve a PIL nuevamente y luego se pasa a un segmento final en PDL, que otra vez se puede identificar por los verbos en tiempo presente (“es”, “brilla”).

Al cambiar entre categorías de la consciencia, Woolf es capaz de retratar la multifacética corriente de la consciencia de su personaje, lo que le permite capturar “todas las cualidades del cerebro y del espíritu”, desde sus pensamientos y percepciones hasta sus sensaciones y sentimientos más profundos. No obstante, el cambio de categoría más relevante en este pasaje para mi interpretación de los procesos psicológicos de la Sra. Ramsay también es el más sutil: el cambio entre las categorías de pensamiento de PIL y PDL. Como se mencionó anteriormente, estas categorías tienen distintas implicancias en términos del rol del lenguaje en el pensamiento del personaje. En el PDL, debido a que los déicticos de tiempo y persona se encuentran alineados completamente con la subjetividad del personaje, se implica fuertemente que el personaje está produciendo el discurso dentro de su mente como discurso interno. Por el otro lado, en el PIL, el lenguaje se distancia de la agencia locucionaria del personaje por el tiempo pasado y la tercera persona, lo que abre la

posibilidad de que no esté pensando verbalmente. Cuando estas categorías se yuxtaponen en un pasaje como este, sus implicancias pragmáticas distintivas se amplifican, lo que sugiere fuertemente que el cambio en las técnicas de presentación de pensamiento corresponde a un cambio de pensamiento en el mundo ficticio (ver Cohn, *Transparent Minds*; Rundquist “How is Mrs Ramsay thinking?”).

A partir de la inferencia de que el PDL corresponde al pensamiento verbalizado y el PIL al pensamiento pre-verbal, es posible lograr una explicación más hermenéutica de por qué los cambios de categoría ocurren donde ocurren. El primer cambio a PDL dentro del paréntesis en la oración 6 corresponde a un cambio marcado en la semántica. En el PIL que le precede, la ideación de la Sra. Ramsay es muy positiva e idealista (por ejemplo, “Todo parecía posible. Todo parecía bien”). No obstante, en la cláusula de PDL su pensamiento de manera repentina se vuelve decididamente pesimista y realista (“pero esto no puede durar”). Que esta línea distintiva de pensamiento se exprese con una técnica de presentación del pensamiento distinta hace parecer como si dos facultades de la mente de la Sra. Ramsay se opusieran: la facultad pre-verbal y menos racional experimenta un idealismo sentimental, mientras que la facultad más lingüística y racional está corrigiendo este idealismo con una evaluación más realista: que la alegría y la amistad de su cena finalmente se disiparán.

A medida que la oración 6 continúa después del paréntesis, la ideación de la Sra. Ramsay vuelve a su positividad e idealismo, y la categoría de consciencia nuevamente vuelve al PIL; sin embargo, aquí el PIL es ambiguo con PNIL, por lo que su ideación se aleja aún más del pensamiento racional, más como un sentimiento o sensación (“Justo ahora había alcanzado la seguridad; ella sobrevolaba como un halcón suspendido; como una bandera flotaba en un elemento de felicidad...”). Estas cláusulas también usan un estilo de discurso más poético, por medio de metáforas complejas y una sintaxis desconectada para representar contenido mental que es a la vez más profundo y que parece más alejado de la expresión lingüística en la mente del personaje. Luego en la oración 6 hasta la 8, el discurso vuelve a un PIL no ambiguo; no obstante, el contenido de este pensamiento mantiene parte de la metafisicalidad e hipérbole de sus sentimientos previos a medida que ella considera como su cena es parte de la “eternidad”.

Después de esto, hay otro segmento en PDL en el que la Sra. Ramsay usa el pensamiento verbalizado una vez más (“...hay una coherencia en las cosas, una estabilidad; algo, quería decir, es inmune al cambio, y brilla...”). Aquí, en vez de contradecir el idealismo de su ideación más sentimental, como en el PDL previo, parece estar usando el lenguaje para tratar de clarificar, o incluso justificar, este idealismo para sí misma. La frase verbal de cognición “quería decir” refuerza esta impresión al indicar que ella está revisando su lenguaje, tratando de encontrar las palabras correctas para expresar su idea. Por lo tanto, después del primer paréntesis, la transición gradual a través de categorías de pensamiento cada vez más reflexivas (PIL/PNIL - PIL - PDL) parece representar el intento de la Sra. Ramsay de solidificar y racionalizar sus ideas eufóricas e irracionales, lo que culmina con ella articulándolas para sí misma como discurso interno.

Luego en la novela, el lector descubre que la primera evaluación racional de la Sra. Ramsay era de hecho correcta, es decir, que el momento de felicidad y seguridad que sentía en la mesa no duraría. El tejido estable del grupo social que la Sra. Ramsay cree que “tomó parte en la eternidad” y es “inmune al cambio” es solo efímero, de muchas maneras. Ella muere; su hijo muere; y el compromiso de Paul y Minta, la mayor causa de sus ideas positivas durante la cena de gala, termina siendo un matrimonio agrio. En el pasaje anterior, se puede apreciar la mente de la Sra. Ramsay aferrándose al idealismo de un sentimiento de alegría e ignorando la voz desilusionada de la razón que surge en su mente como discurso interior. En cambio, ella se aferra a las sensaciones irracionales de transcendentalismo y seguridad absoluta, y finalmente trata de justificarlas en su mente, también como discurso interior.

Se trata de una operación mental compleja que Woolf captura en su narrativa usando cambios y combinaciones estratégicos entre categorías de presentación de la consciencia, especialmente el PDL y el PIL. Woolf usa el lenguaje no solo para describir la mente de su personaje, sino también para representarla, lo que la vuelve transparente y le permite a los lectores observar y analizar sus funcionamientos interiores. Este es un excelente ejemplo de lenguaje ficticio que entrega un tipo y un grado excepcionales de acceso a la mente de una persona que no está hablando, algo que sería imposible en contextos no ficticios.

CONCLUSIONES

En este artículo se explica cómo la literatura ficticia utiliza las técnicas de presentación de la consciencia en maneras que entregan un acceso excepcional a la mente de otros, enfocándose especialmente en la técnica de representación conocida como Estilo Indirecto Libre y los subtipos de representación de la consciencia dentro de la misma: PIL, PRIL y PNIL. Concluiré con algunos comentarios importantes relacionados con los argumentos e ideas presentados hasta el momento. Al igual que con la mayoría de las categorías lingüísticas, las categorías de la consciencia no tienen límites rígidos, sino que existen en un continuo con una gran cantidad de superposición y ambigüedad entre ellas. Un ejemplo de esto es el segmento ambiguo de PIL/PNIL en el pasaje anterior. Tampoco es la distinción entre la función representacional del EIL y las funciones no representacionales de las categorías directas e indirectas (citación y descripción, respectivamente) clara, sino que se trata de un tema de grados. Hay una variedad infinita de variaciones lingüísticas y pragmáticas dentro de las categorías, y tratar las distinciones entre ellas como continuos más que como taxonomías discretas permite una flexibilidad fundamental al momento de aplicar esta categorización a las mentes ficticias.

En este artículo, en aras de la concisión y la claridad, he tratado de evitar el exceso de variación enfocándome en el análisis de las categorías de consciencia dentro de parámetros genéricos y lingüísticos bien delimitados y usando un pequeño conjunto de ejemplos de una sola autora y novela. Se debe reconocer que las categorías de la consciencia, incluidas aquellas dentro del Estilo Indirecto Libre, en ningún sentido están restringidas a narrativas en tercera persona y tiempo pasado, ni a la ficción. Todas las categorías de la consciencia se pueden utilizar en narrativas en primera persona y tiempo presente, en cuyos casos usualmente se vuelven más difíciles de distinguir entre sí (ver Cohn, *Transparent Minds*; Bray). Todas también se utilizan en la no ficción, pero se adhieren a distintas limitantes pragmáticas, tales como la referencialidad (mencionada anteriormente; ver también Cohn, *The Distinction of Fiction*). En las narrativas autobiográficas especialmente, los escritores de no ficción tienen un grado de acceso a las mentes de sus protagonistas que excede el de otros tipos de no ficción, sencillamente debido a que son los protagonistas y han experimentado esa

mente. También se ha mostrado que los textos autobiográficos usan el PIL con bastante regularidad, aunque solo con un cuarto de la frecuencia con la que se usa en la ficción (ver Semino y Short). Sin embargo, la ficción todavía es excepcional incluso en relación con la autobiografía en términos del acceso que brinda a la mente de una persona, sencillamente porque la ficción no se limita a lo que el individuo es capaz o tiene la voluntad de comunicar y decir con palabras.

La novela de Woolf *Al faro* sirve como corpus ideal para explicar las categorías y demostrar el análisis basado en ellas debido a su uso creativo de las técnicas de presentación de la consciencia, así como a su foco casi único en la representación de las mentes de los personajes. No obstante, las narrativas modernistas a menudo tienden a ser buenas elecciones para este tipo de análisis, debido a su “refracción” característica a través de la experiencia subjetiva de los personajes y su uso experimental del lenguaje (Sotirova 26). Para más ejemplos del análisis de representación de la consciencia, ver Rundquist (“The cognitive grammar of drunkenness”) y Rundquist (*Estilo Indirecto Libre*). En el primero, se utiliza la gramática cognitiva para analizar cómo el novelista Malcolm Lowry representa la mente de su protagonista bajo los efectos del alcohol al final de la novela *Bajo el volcán*. En el segundo, se adopta un enfoque levemente distinto a la hora de analizar unas novelas de James Joyce y D.H. Lawrence, en el que se examina las formas en que la subjetividad del narrador autorial existe en conjunto con la de los personajes en los pasajes EIL como un tipo de “subjetividad dual”.

En la estilística, ha surgido una tendencia en los últimos años de analizar lo que se conoce como el “estilo de la mente” en la ficción, un tipo de análisis que está estrechamente conectado con las categorías de presentación de la consciencia (por ejemplo, Nuttall 2018). El estilo de la mente se refiere a “cualquier representación lingüística distintiva de un yo mental individual”, en el que “opciones estructurales acumuladas y regulares, que se coordinan para delinear el mundo ficticio en un patrón u otro, dan lugar a la impresión de una perspectiva de mundo” (Fowler 76). Busca revelar las implicancias que los patrones lingüísticos tienen para la psicología o la ideología de un individuo, ya sea si ese individuo es el agente del discurso o un personaje en tercera persona. La investigación más reciente sobre estilo mental se ha basado fuertemente en la lingüística cognitiva para hacer conexiones más concretas entre las estructuras lingüísticas y la cognición de los personajes (por

ejemplo, Rundquist, “The cognitive grammar of drunkenness”), o para explorar cómo aquellas estructuras afectan la interpretación que hacen los lectores de las mentes de los personajes (por ejemplo, Nuttall).

A través de este tipo de análisis, la estilística ha comenzado a explorar el conocimiento que la ficción literaria ofrece en las mentes de sus personajes. La ficción puede entregar acceso a lo que las personas experimentan en la privacidad de sus vidas mentales, y hasta en los “lugares más oscuros de la psicología” de los cuales puede que no estén conscientes (Woolf, “Modern fiction” 162). A través de la representación de la consciencia con EIL, la ficción nos permite ver cómo se siente *ser* otra persona, percibir lo que ella percibe, y experimentar sus pensamientos y sentimientos desde su propia perspectiva subjetiva. A través del análisis estilístico, podemos explorar las técnicas lingüísticas que hacen posible este acceso excepcional a las mentes de otros; y podemos analizar qué patrones lingüísticos revelan de forma sutil el funcionamiento de esas mentes.

Obras citadas

- Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Routledge y Kegan Paul, 1982.
- Brinton, Laurel “Represented Perception: A study in narrative style”. *Poetics* 9 (1980): 363-381.
- Bradbury, Malcolm. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. Oxford University Press, 1973.
- Bray, Joe. *The Epistolary Novel: Representations of Consciousness*. Routledge, 2003.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1978.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. John Hopkins University Press, 1999.
- . *Transparent Minds*. Princeton University Press, 1978.
- Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. Routledge, 1993.
- Fowler, Roger. *Linguistics and the Novel*. Methuen and Co. Ltd., 1977.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse*. Lewin (Tr.). Basil Blackwell, 1972 [1980].
- Hamburger, Kate. *The Logic of Literature*. Rose (Tr.). Indiana University Press, 1973.
- Herman, David. “Introduction” en Herman (Ed.). *The Emergence of Mind*. University of Nebraska Press, 2011. 1-42.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. University of California Press, 1954.
- Leech, Geoffrey and Short, Mick. *Style in Fiction*. 2nd edn. Pearson Education, Ltd., 1981[2007].
- Lyons, John. “Subjecthood and subjectivity”. En Yaguello (Ed.). *Subjecthood and Subjectivity*. Ophrys: París, 1994. 9-17
- Nuttall, Louise. *Mind Style and Cognitive Grammar*. Londres: Bloomsbury, 2018.
- Pallarés-García, Elena. “Narrated Perception Revisited: The case of Jane Austen’s Emma.” *Language and Literature* 21:2 (2012): 170-88.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. University of Nebraska Press, 2004.
- Platón. *The Republic*. Jowett (tr). En Stevenson (ed.). *The Internet Classics Archive*, 1994–2000. (<http://classics.mit.edu/Plato/republic.html>) (revisado el 15 de abril del 2013).

- Riquelme, John Paul. *Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives*. Johns Hopkins University Press, 1983.
- Rundquist, Eric. "The cognitive grammar of drunkenness: consciousness representation in *Under the Volcano*". *Language and Literature*. (en imprenta).
- . *Estilo Indirecto Libre (Woolf, Lawrence y Joyce)*. Saavedra y Rundquist (Trs.) Montacerdos. 2018.
- . *Free Indirect Style in Modernism: Representations of Consciousness*. John Benjamins, 2017
- . "How is Mrs Ramsay thinking? The semantic effects of consciousness presentation categories within the Free Indirect Style." *Language and Literature* 23:2 (2014): 159-173.
- Semino, Elena y Short, Mick. *Corpus Stylistics*. Londres: Routledge, 2004.
- Short, Mick. "Thought Presentation Twenty-five Years On." *Style* 41:2 (2007): 225-244.
- Sotirova, Violeta. *Consciousness in Modernist Fiction*. Palgrave MacMillan.
- Stockwell, Peter y Whitely, Sarah. "Introduction." En Stockwell y Whitely (Eds.) *The Cambridge Companion to Stylistics*. Cambridge, 2015. 17-25
- Tomasello, Michael. *Constructing a Language*. Harvard University Press, 2003.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Wordsworth, 1927[1994].
- . "Modern Fiction". En McNeille (Ed.). *The Essays of Virginia Woolf*, Volumen 4. Harcourt Brace Jovanovich, 1919 [1984]. 160-169.

Apéndice

Lista de acrónimos

PD: Pensamiento Directo

PDL: Pensamiento Directo Libre

PI: Pensamiento Indirecto

PIL: Pensamiento Indirecto Libre

PN: Percepción Narrada

PRIL: Percepción Indirecto Libre

PND: Psico-Narración Distante

PNIL: Psico-Narración Indirecto Libre

RNAP: Reporte Narrativo del Acto de Pensamiento

EIL: Estilo Indirecto Libre