

Anàlisi filosòfica de la tècnica literària del *monòleg interior**

Carmen MERCHÁN CANTOS
IES Esteve Terradas

RESUM: La present comunicació se centra en una anàlisi de la tècnica literària del *monòleg interior*. Se situa en la zona fronterera de la filosofia i la literatura i té com a finalitat la comprensió antropològica de l'ésser humà com a totalitat, és a dir, com a ésser que pensa i viu o viu i pensa. La tesi fonamental seria, doncs, que la tècnica literària del monòleg interior permet mostrar d'una manera clara i dinàmica la integració de vida i pensament. L'anàlisi d'aquesta tècnica es farà a partir d'alguns exemples, especialment de la novel·la *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf.

PARAULES CLAU: antropologia, vida, pensament, *monòleg interior*, autoconeixement.

La tècnica literària del *monòleg interior*, o *stream of consciousness* segons els anglosaxons, presenta una peculiaritat que la fa especialment atractiva per al coneixement antropològic i és la seva capacitat per mostrar la integració de vida i pensament, és a dir, per fer veure l'arrelament del pensament en la vida o la vida com a arrel del pensament.

La dificultat de copsar alhora el jo existent, que viu i pensa, podria fer-se més clara si ens ajudéssim d'un símil, el que ens proporciona la teoria de la indeterminació de Heisenberg: la llum pot ser alternativament percebuda com a ona o com a corpuscle, amb la particularitat que si es percep d'una manera no es pot percebre de l'altra. No seria el jo percebut com una mena d'ona en tant que vivent i com una mena de corpuscle en tant que pensament? Més endavant tornarem a emprar aquest símil.

Ara analitzarem com la tècnica concreta del *monòleg interior* ens proporciona una via d'exploració anímica prodigiosa, ja que en presentar el «pensament» i la

* Una primera versió, més breu, d'aquesta comunicació va ser presentada a les Segones Jornades Lleidatanes de Filosofia Moderna, que portaven per títol «Vida i Pensament» i que van tenir lloc els dies 3 i 4 de novembre de 2006.

«vida» dels personatges anirà integrant els dos àmbits que la física no podia copsar alhora. Veurem, així, vida i pensament interactuant i mostrant la seva profunda interrelació.

Abans d'entrar en exemples concrets, comentarem breument què és el *monòleg interior*. Se l'anomena també *estil indirecte lliure* i resulta tan atractiu perquè sembla que ens presenta «el llenguatge del jo». Com a definició, podria dir-se que és la citació agafada en el llenguatge de la narració. Crea una forma que és extremament ambigua, en la qual es combinen la percepció del personatge i el seu pensament. S'ha escrit molt sobre aquest estil. Es va començar a utilitzar a finals del segle XVIII i des d'aleshores s'utilitza molt.¹ Clarín, comentant alguns passatges de *La desheredada* en què Galdós utilitza aquesta tècnica, escriu: «[es] como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste.»²

Precisament Galdós utilitza de manera molt efectiva aquesta tècnica a *La desheredada*, novel·la que, segons ell, inicia «(su) segunda manera» de fer novel·les. A continuació, comentarem un dels passatges de *La desheredada* en què Galdós utilitza el monòleg interior. Es troba en el capítol XI de la primera part de la novel·la, titulat «Insomnio número cincuenta y tantos». Hi trobem Isidora, la protagonista de la novel·la, intentant dormir sense aconseguir-ho. Tot el capítol està marcat per les hores que van sonant: la una, les dues, les tres, les quatre, les cinc, les set i les vuit. Entre la una i les dues de la matinada Isidora pensa:

Aquí, recogida una en sí, y en esta soledad del pensar, cuando se vive a cien mil leguas del mundo, se puede una decir ciertas cosas, que ni a la mejor de las amigas ni al confesor se le dicen nunca.³

Tot el capítol és tragicòmic i resulta gairebé impressionista a l'hora de transcriure l'estat d'entreson característic de l'insomni. D'altra banda, aquest recurs d'utilitzar la tercera persona en relació amb la primera, que també veurem més endavant, és una estratègia molt utilitzada en el *monòleg interior* i sol caracteritzar la coincidència del narrador i el personatge.

El cas de la novel·la *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf resulta molt valuós en relació amb l'ús del *monòleg interior*. Tota la novel·la està escrita juxtaposant els *monòlegs interiors* dels diferents personatges, fent servir una original tècnica que comentarem més endavant. *Mrs Dalloway* va ser escrita tot just després que Virginia Woolf hagués acabat de llegir l'*Ulysses* de Joyce, tot i que hi ha algunes diferències significatives en relació amb la manera en què ambdós autors utilitzen aquesta tècnica, com ara que Joyce presenta el material novel·lístic d'una forma més caòtica i Virginia Woolf de manera més ordenada.

1. Un estudi molt aclaridor sobre el *monòleg interior* el trobem al llibre de l'autora Dorrit Cohn, 1983.

2. CLARÍN, article «La desheredada», publicat a *La literatura en 1881* i recollit per Sergio Beser (1972, p. 231).

3. Vegeu Pérez Galdós (1981, p. 1051).

Entrem ja en *Mrs Dalloway*. Tractarem tres temes: el de la vida i la mort, el de la comunicació i la incomunicació i el de la salut i la no-salut. La novel·la narra un sol dia d'un esplèndid mes de juny del 1923 en la vida de Mrs Dalloway, una dona d'uns cinquanta anys que es prepara per fer una festa en la qual retrobarà vells amics. Paral·lelament se'n narra la història de Septimus, un jove excombatent de guerra que, havent emmalaltit en cos i ànima, se suïcida. La notícia del suïcidi la fa saber el doctor Bradshaw, que és un dels convidats a la festa de Mrs Dalloway. Amb aquest nexa «casual», les dues històries, la de Mrs Dalloway i la de Septimus, s'entrellacen. I així també s'entrellacen les reflexions sobre la vida i el seu revers, la mort, transsumpte de tota literatura, segons Virginia Woolf. Poc després de saber la tràgica notícia, Mrs Dalloway se'n va a una petita habitació de la casa i des d'allà veu la figura d'una dona vella que viu a la casa del davant i a qui ella acostuma a observar. En el paràgraf que transcriurem a continuació, veurem la imatge emblemàtica d'aquesta dona vella que representa una mena d'unió entre els pols de la vida i de la mort. Aquest passatge constitueix el clímax de la novel·la en haver-hi la unió entre les dues històries, alhora que constitueix una mena de microcosmos de tota la novel·la:

Tenia, ximple com era la idea, quelcom d'ella, aquell cel camperol, aquell cel de damunt Westminster. Clarissa va separar les cortines; va mirar. Oh, però quina sorpresa! des de l'estança de l'altra banda del carrer la vella dama mirava de dret cap a ella! Se n'anava al llit. I el cel. Serà un cel trist, havia pensat, serà un cel fosc, decantant el rostre en bellesa. Però allí el tenien —esblaimat com cendra, recorregut amb presses per núvols extensos. Era nou per a ella. Es devia haver alçat vent. La vella se n'anava al llit, a l'estança oposada. Era fascinator de sotjar com es movia la vella dama que travessava l'estança, s'acostava a la finestra. Podia veure-la? Era fascinator, amb la gent encara rient i cridant a la sala, d'observar aquella vella, tota quieta, anant-se'n al llit sola. Ara feia córrer la cortina. El rellotge va començar a tocar. Aquell jove s'havia mort; però ella no el compadia; amb el rellotge tocant l'hora, un, dos, tres, no el compadia; amb tot allò en marxa. Apa! la vella havia apagat el llum! tota la casa era fosca ara amb tot allò en marxa, repetí Clarissa, i li vingueren les paraules: No temeu més la xardor del sol. Calia que tornés a la sala. Però quina nit més extraordinària! Se sentia, comsevulla que fos, molt com ell —com aquell jove que s'havia mort. Estava contenta que ho hagués fet; que ho hagués llençat mentre els altres continuaven vivint. El rellotge tocava. Els cercles plúmbsics es dissolien en l'aire. Però ella havia de tornar a la sala. Havia d'aplegar. Havia de trobar Sally i Peter. Va entrar a la sala sortint de la petita estança.⁴

En aquest paràgraf trobem el paral·lelisme: Clarissa-festa-vida *versus* Septimus-reclusió-mort. El paisatge urbà sembla reforçar aquesta antítesi: cel trist-fosc-núvols extensos *versus* «la gent rient i cridant a la sala» i «tot allò en marxa». I com a nexa entre ambdós pols, entre la vida i la mort, la figura de la dona vella, ja que, per una banda, «era fascinator de sotjar com es movia la vella dama que travessava l'estança,

4. Vegeu Woolf (1930, p. 245-246). Totes les citacions es transcriuran d'aquesta edició.

s'acostava a la finestra. Podia veure-la?», és a dir, es movia, estava viva. I per l'altra, «era fascinant [...] d'observar aquella vella, tota quieta, anant-se'n al llit sola. Ara feia córrer la cortina», com a anticipació del final del moviment, de la vida. Si Septimus és el doble de Clarissa i comet suïcidi de forma vicària per ella (ja que, com Virginia Woolf escriurà més tard en el prefaci que havia redactat per a la Modern Library, en un primer moment havia pensat de fer que fos Clarissa mateixa qui se suïcidés), la vella dama representa una mena d'*imago sui*. La fantasia de ser com algú que és capaç d'envellir i preparar-se per dormir (morir) malgrat tot el xivarri extern. Quan es demana si la veu des de la finestra, també d'alguna manera sembla que s'està demanant si es veu a ella mateixa en l'acte de pensar-se i sentir-se.

Així, doncs, la figura d'aquesta dona vella representa «la privacitat de l'ànima» (p. 167): «aquest és el miracle, aquest és el misteri; la velleta, volia dir [...] I el suprem misteri [...] era senzillament això: ací hi ha una estança; allí una altra. Això ho resol·lia la religió o l'amor?» (p. 168-169), com ens diu Virginia Woolf en un altre moment de la novel·la, i és també la figura de la consciència, així com de la imaginació, l'escriptura i la literatura mateixa. Per a Virginia Woolf el món visible de la llum i la vida és la imatge especular o repetició revertida d'un món invisible de foscor i mort. La literatura convoca aquests dos mons i els connecta. D'aquí la insistència en la repetició del pas del temps: «El rellotge va començar a tocar. [...] amb el rellotge tocant l'hora, un, dos, tres, no el compadia; amb tot allò en marxa [...] El rellotge tocava. Els cercles plúm·bics es dissolien en l'aire.» Un temps que és igual que la vida: comença a tocar, toca cada hora i finalment cessa, «els seus cercles plúm·bics es dissolen en l'aire.»

La presència del temps és una constant en tota la novel·la. I justament serveix per donar lloc a una de les tècniques característiques de *Mrs Dalloway*. De fet, tant el temps com l'espai són dues categories que reben un especial tractament en *Mrs Dalloway*. Es tracta del que la mateixa Virginia Woolf ha anomenat en el seu *Diari*⁵ «tunnelling process»: «It took me a year's groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by installements, as I have need of it» (p. 60).

I durant aquest mateix període en el qual el primer esborrany de *Mrs Dalloway* encara es deia *The Hours*, va escriure també al seu *Diari*:

I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: How I dig out beautiful caves behind my characters. I think that gives exactly what I want: humanity, humor, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment (p. 59).

Així, els dos destins dels protagonistes, Clarissa i Septimus, i els dels altres personatges de la novel·la, es comuniquen essencialment a través de la proximitat de les «caves» subterrànies visitades per la narradora.

5. Vegeu Woolf, 1954.

David Daiches ha fet una acurada i il·luminadora anàlisi de l'ús del temps i l'espai a *Mrs Dalloway*:

El mètode de Virginia Woolf de desenvolupar la història és digne de ser notat. En primer lloc, presenta l'*stream of consciousness* de l'individu com un compost de retrospecció i anticipació (anticipació dependent i produïda per la retrospecció, en el moment present simplement el flux de l'un en l'altre), i fent això pot seguir un personatge enrere en el passat sense estendre el marc cronològic més enllà del sol dia que proporciona el marc de l'acció [...]. En segon lloc, pren les dues categories de temps i espai i les fa servir en una gairebé regular alternança per tal de portar a terme transicions entre diferents situacions [...]. Així, o bé restem en el mateix temps i ens movem d'un personatge a un altre personatge, o bé restem encara en l'espai, continuant amb un personatge i movent-nos d'una persona a una altra persona en un únic moment del temps en la seva consciència [...]. Hi ha en *Mrs Dalloway* una alternança regular d'aquest dos mètodes: o bé ens movem lliurement en el temps en la consciència d'un individu, o bé ens movem d'una persona a una altra persona en un únic moment en el temps. La localitat és emfasitzada a intervals en cada monòleg [...]. I el temps és emfasitzat en moments de transició d'un personatge a un altre [...]. Virginia Woolf ajuda el seu lector [...]. [Ella] és sempre més cortesa amb el lector que Joyce en aquest sentit, perquè és important donar aquests senyals, indicacions de lloc (o de la persona que està pensant) quan el temps és fluid, i indicacions de temps quan l'espai és fluid (per exemple quan s'està movent d'una persona a una altra persona).⁶

Aquesta subtil construcció dels fets produeix una curiosa paradoxa: tot està comunicat i tot està incomunicat. D'una banda, el temps i l'espai proporcionen un marc de comunicabilitat i alhora mostren un revers d'incomunicació amb la privacitat de pensaments, sentiments, records i somnis dels diferents personatges. El moment culminant d'aquesta paradoxa, segons hem vist, són les pròpies històries dels dos protagonistes, Clarissa i Septimus. Han passejat pels mateixos carrers i presenciat els mateixos esdeveniments (el soroll d'un cotxe, l'espectacle d'un avió, les presències d'algunes autoritats, etcètera). Tanmateix no es troben mai, es mantenen separats (diferent cercle social, diferents pensaments i ocupacions). Tal com hem vist, la «unió» de les seves històries només es produeix d'una manera casual, per la notícia que en dona el doctor Bradshaw a la festa de Clarissa. De manera que, de fet, només ella pot sentir-se d'alguna manera en comunió amb ell. («Se sentia, comsevulla que fos, molt com ell, com aquell jove que s'havia mort. Estava contenta que ho hagués fet; que ho hagués llençat mentre els altres continuaven vivint.») Septimus no pot comunicar, no pot comunicar-se.

El problema de la comunicació/incomunicació humana apareix de diferents maneres al llarg de la novel·la. D'una banda, Septimus, en una de les seves crisis, parlant tot sol en presència de la seva espantada dona, pronuncia aquesta frase: «Comunió és

6. Vegeu Daiches (1945, p. 63-65). La traducció és meva.

salut; comunió és felicitat. Comunió, remugava Septimus» (p. 123, la cursiva és meva). Aquest desig de comunicació, com sabem, només el podrà satisfer amb una mena d'abraçada en la mort.

També Clarissa ha anat pensant d'alguna manera en la mort al llarg de tota la novel·la i també per a ella està lligada al tema de la comunicació. Cap al final de la novel·la, tot i que abans de saber la mort de Septimus, Clarissa ens presenta, tot recordant la seva joventut, el que ella anomena la seva «teoria transcendental»:

Clarissa tenia una teoria en aquell temps —tenien teories a cabassos, sempre teories, com solen tenir els joves. Era per explicar la sensació de descontentament: *no conèixer la gent, no ésser conegut*. Perquè, com podien conèixer-se l'un a l'altre? [...] Era molt poc satisfactòria la coneixença que hom tenia de la gent. [...] Ella era tot allò. De manera que per conèixer-la, o per conèixer qualsevol altre, calia cercar la gent que els completava; fins els llocs. Ella *tenia estranyes afinitats amb gent amb qui no havia parlat mai*, una dona del carrer, un home de darrere el taulell —fins arbres o pallers. Això acabava en una *teoria transcendental* que, amb l'horror que tenia de la mort, li permetia de creure, o de dir que creia (amb tot el seu escepticisme) que puix que les nostres aparicions, la part de nosaltres que apareix, són tan efímeres comparades amb l'altra, la part no vista de nosaltres, que s'estén amplemment, la no vista podria sobreviure, ésser recobrada, en certa manera, lligada a aquesta persona o a aquella altra, o fins embruixant certs indrets, després de la mort. Potser —potser (p. 201-202, la cursiva és meva).

I tot just després de conèixer la mort de Septimus i ja a la petita sala on s'ha retirat a pensar, a preservar «la privacitat de l'ànima», poc abans d'observar com la vella dama se'n va a dormir (i que constitueix el paràgraf central d'aquesta comunicació), la sentim pensar sobre un esdeveniment repetit en la novel·la: que quan era jove va llençar una moneda al Serpentine, l'única cosa que havia llençat.

Una vegada havia tirat un xiling al Serpentine, mai no havia llençat res més. Però ell ho havia llençat. [...] Una cosa hi havia que importava; una cosa embolicada en xerrameca, deformada, obscurida en la seva pròpia vida, deixada caure cada dia en corrupció, mentides, xerrameca. Ell ho havia servat. La mort era un desafiament. La mort era *una temptativa per comunicar*, sentint la gent la impossibilitat d'atènyer el centre que, místicament, els defugia; la proximitat separava; l'encís s'esblaimava, hom era sol. Hi havia una abraçada en la mort (p. 243-244, la cursiva és meva).

La imatge del seu «tesor» llençat al riu Serpentine contrasta amb el «tesor» que havia llençat Septimus, la seva pròpia vida. Per això diu en el text: «Se sentia, comsevilla que fos, com aquell jove que s'havia mort. Estava contenta que ho hagués fet; que ho hagués llençat mentre els altres continuaven vivint» (p. 246).

Veiem que el tema de la comunicació/incomunicació està lligat amb un altre tema fonamental en la novel·la: el de la salut i la no-salut. En un moment del seu *Diari*, Virginia Woolf escriu: «Mrs Dalloway has branched into a book; and I adumbrate

here a study of insanity and suicide; the world seen by the sane and the insane side by side -something like that» (p. 51). I una mica més endavant: «In this book I have almost too many ideas. I want to give life and dead, sanity and insanity; I want to criticise the social system, and to show it at work, as its most intense» (p. 56).

La salut és representada per Clarissa i la malaltia per Septimus. I aquesta oposició rau en un fet que es fa notar al llarg de tota la novel·la i que podríem anomenar sentiment *versus* pura raó. Mentre que en Clarissa destaca la seva capacitat de sentir i així es veu a si mateixa i és vista pels altres, Septimus ressaltava en diverses ocasions la seva incapacitat de sentir, encara que la seva capacitat intel·lectual resta intacta. Vegem alguns exemples d'aquesta contraposició.

En el mateix paràgraf que estem comentant, trobem el fragment següent:

Se sentia, comsevulla que fos, molt com ell —com aquell jove que s'havia mort. *Estava contenta* que ho hagués fet; que ho hagués llençat mentre els altres continuaven vivint. El rellotge tocava. Els cercles plúmrics es dissolien en l'aire. Però ella havia de tornar a la sala. Havia d'aplegar. Havia de trobar Sally i Peter. Va entrar a la sala sortint de la petita estança (p. 246, la cursiva és meva).

Poc després d'aquesta situació, també el seu antic amor Peter ressaltava aquesta capacitat que té Clarissa de sentir, la seva sentimentalitat, assenyalant la importància que té per a tothom la capacitat de sentir: «[...] que generosa que, per als seus amics, era Clarissa! i de quina rara qualitat hom ho trobava i com de vegades, en comptar les seves sorts, posava davant de tot aquella amistat. Eren joves; això ho feia. Peter la trobaria *sentimental*. Ho era. *Perquè havia arribat a creure que l'única cosa digna d'ésser dita, era el que una sentia*. *L'enginy era simple. Calia que hom digués simplement el que hom sentia*» (p. 253, la cursiva és meva). (Tornem a veure aquí l'ús de l'*hom*, com a concordança entre el pensament del personatge i el de la narradora.)

Per contra, la insana característica del personatge de Septimus és justament la seva incapacitat de sentir, tot i que, com ell mateix expressa, la seva capacitat intel·lectual resta intacta. Vegem-ne alguns passatges:

La pau va arreplegar-lo a Milà, allotjat a casa d'un taverner, amb un pati, flors en testos, tauletes a l'aire lliure, filles fent capells, i a Lucrècia, la filla més jove, va prometre's un vespre *quan va sobtar-lo el pànic... de no poder sentir* (p. 115, la cursiva és meva).

I poc després:

Dins la botiga de te, entre les taules i els cambrers xerraires, l'espantosa por l'envaïa... *no podia sentir*. *Podia raonar*; podia llegir, Dant per exemple, amb força facilitat (Septimus, deixeu el llibre —deia Lucrècia tancant l'*Inferno* gentilment), podia sumar el compte; *el seu cervell funcionava d'una manera perfecta*; havia de ser culpa del món, doncs... *que no pogués sentir* (p. 116, la cursiva és meva).

I encara:

La seva muller plorava i *ell no sentia res*; solament, cada cop que sanglotava d'aquella manera profunda, silenciosa, desesperada, ell davallava un altre esglaó pou avall. [...] No hi havia, doncs, excusa; no tenia absolutament res; llevat el pecat pel qual la natura humana l'havia condemnat a mort; *no sentia*. [...] *El veredict de la natura humana contra un miserable així era la mort* (p. 119-121, la cursiva és meva).

Tenim així que de forma paral·lela als pols de vida i mort i comunicació i incomunicació es dibuixen els oposats de sentiment i pura raó, o, el que és el mateix, salut i malaltia.

En aquest context es pot entendre millor el record de Clarissa que trobem en el primer fragment que hem seleccionat i que fa referència a uns versos d'una de les darreres tragèdies de Shakespeare, *Cimbelí* (acte IV, escena 2a). La citació d'aquests versos que Clarissa recorda apareix gairebé a l'inici de la novel·la, quan Clarissa els veu casualment a la llibreria Hatchards:

No temeu més la xardor del sol
ni els cops de l'hivern geniüt (p. 13).

El que podria voler dir que no hem de témer els oposats, car ells constitueixen la vida, la fan possible. En el fragment que comentem, Clarissa tan sols esmenta el primer vers, el que fa referència a la xardor del sol, com si els cops de l'hivern geniüt haguessin fugit amb Septimus, el jove que havia estat incapaç de sentir res, ni fred ni calor, i que per això se suïcida.

Aquesta capacitat/incapacitat de sentir sembla cabdal a l'hora de tractar el que Virginia Woolf anomenava en el seu *Diari* «a study of sanity and insanity side by side» i podríem connectar-lo amb el tema kantian de l'harmonia de les facultats humanes: sensibilitat, imaginació i enteniment. De fet, Kant va deixar apuntada (si bé no resolta) la possibilitat que la imaginació com a via del sentiment fos l'arrel desconeguda entre sensibilitat i enteniment. En aquest sentit, escriurà en la seva *Antropologia en sentit pragmàtic*: «Finalment, són, si no fonts, almenys mitjans auxiliars de l'antropologia, les històries, les biografies i fins i tot les obres de teatre i les novel·les...»⁷

En qualsevol cas, el que sembla plausible és que l'art en general i la novel·la en concret com a obres de la imaginació creadora es converteixen en una mena de laboratoris virtuals que ens permeten aprofundir en el coneixement antropològic. Amb els seus «experiments», per així dir-ho, podem explorar la nostra realitat humana. Amb els jocs de la veu narrativa i el punt de vista, se'ns convida a viure i veure altres

7. Vegeu Kant (1935, p. 9). Per tal d'aprofundir més sobre aquestes observacions, es pot consultar la meua tesi doctoral, presentada a la Universitat de Barcelona l'any 1989 (Merchán, 1991).

vides com si fossin les nostres. Virginia Woolf deia quan redactava *Mrs Dalloway* que el seu «descobriment» donava a la novel·la exactament el que volia: «humanitat, humor i profunditat». Aquests tres ingredients em semblen cabdals: per la humanitat tenim la comunicació amb el tot; per l'humor la distància que ens permet diferenciar-nos, i per la profunditat la possibilitat del que ella mateixa anomenava «the privacy of the soul», això és, la connexió amb un mateix, l'autoconeixement.

En definitiva, l'aportació que aquesta tècnica literària del *mondèg interior* pot fer al problema de la possible irreductibilitat entre pensament i vida sembla cabdal. La peculiaritat d'aquesta tècnica és precisament fer veure que el ritme dels pensaments i els sentiments no és lineal, sinó anàrquic, donant-se un vaivé entre el que hi ha a fora i el que hi ha a dins, dels fets a les vivències, una combinació de pensaments i sentiments, una mena d'ones i corpuscles, per retornar al símil de la teoria física de la indeterminació, entremaliats i interpenetrats...

També es podria dir que la tècnica del *mondèg interior* mostra de manera molt efectiva el funcionament de l'inconscient interaccionant amb la consciència. Però, no seria l'inconscient la part oculta de l'iceberg, per dir-ho així, del qual només estem acostumats a veure'n la punta, és a dir, la consciència? I no se'n nodreix la consciència, integrant-lo? Fer conscient allò inconscient és l'objectiu de la psicoanàlisi. Els bons literats, amb les seves tècniques prodigioses, ens mostren maneres de fer-ho ajudant-nos així a avançar un xic més en el camí del coneixement antropològic, en l'autoconeixement.

BIBLIOGRAFIA

- BESER, Sergio (1972). *Teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Laia.
- COHN, Dorrit (1983). *Transparents Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Nova Jersey: Princeton University Press.
- DAICHES, David (1945). *Virginia Woolf*. Londres: Poetry London.
- KANT, Immanuel (1789). *Anthropologie un pragmatischer Hinsicht*.
- (1935). *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Revista de Occidente. [Traducció al castellà de José Gaos]
- MERCHÁN CANTOS, Carmen (1991). *La «verdad novelesca» en Galdós*. Barcelona: Col·lecció de Tesis Doctorals Microfitxades, núm. 970, 1991.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1981). *Obras completas*. Vol. I. Madrid: Aguilar.
- WOOLF, Virginia (1925). *Mrs Dalloway*. Londres: Harcourt Brace Jovanovich.
- (1930). *Mrs. Dalloway*. Barcelona: Proa. [Traducció catalana de C. A. Jordana]
- *A Writer's Diary* (1954). Edició a cura de Leonard Woolf. Florida: Harcourt Brace & Company.