



La voz interior y su relación cognitiva con la voz autorial en la narrativa contemporánea en español

The inner speech and its cognitive relation with authorial voice in contemporary narrative written in Spanish

VICENTE LUIS MORA
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA¹
<https://orcid.org/0000-0002-2718-4685>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-05-26

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-10

RESUMEN: El objeto de este texto es analizar la conflictiva relación que se establece en algunas obras narrativas entre varias instancias: la presunta voz autorial, la presunta voz de resonancia del autor en el libro, por lo común desdibujada en un «tú» (Juan Goytisolo, Miguel Ángel Hernández) que no parece tener más horizonte referencial que el propio autor, y una «voz interior» a la que se escucha (cuya ascendencia en nuestra tradición literaria puede remontarse a *El Conde Lucanor*) y que puede confundirse, o no, con una de las voces anteriormente citadas. Tanto algunas técnicas narrativas como idearios semánticos vienen a complicar esas ecuaciones, como el monólogo interior, el uso de voces esquizoides, el dualismo alma-cuerpo, el juego con los paratextos o la aparición de elementos autobiográficos y autoficcionales. Pese a esas dificultades, el propósito del texto es explorar ese vínculo entre las voces internas y las autoriales en algunas obras narrativas contemporáneas escritas en castellano. Para ello, se propone la aportación terminológica del «neurotú», vinculado a la voz interior, que puede o no estar asociado a perspectivas autobiográficas y autoficcionales.

Palabras clave: narrativa, sujeto, voz interior, autoficción, autobiografía.

¹ Esta publicación es resultado de los proyectos PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) y PID2019-104215GB-I00 (Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), ambos financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

ABSTRACT: This text analyzes the raw tension within a variety of range of narrative works between different instances: the pretending authorial voice, the presumed resounding voice of the author inside the work —usually blurred in a *you* (Juan Goytisolo, Miguel Ángel Hernández) without any other reference but the author—, and a listened «inner voice» or «inner speech» which can be mistaken with any of the preceding voices —a inner speech already present in *El Conde Lucanor*—. Some narrative techniques and semantic ethos can obscure these equations, for instance: interior monologue, schizoid voices, paratextual games or the presence of autobiographic and autoficcional elements. Despite the problems, the aim is exploring this link between inner voice and authorial voice in some contemporary narrative works written in Spanish. By doing so, a terminological proposal is provided: the «neurotú» or «neuro-you», linked with the inner voice, which may, or may not, be linked to autobiographical or autoficcional perspectives.

Key words: narrative, subject, inner speech, autofiction, autobiography.

1. ANTECEDENTES: LA PLURALIDAD DE ENFOQUES Y PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DE ESTUDIO SOBRE LA VOZ INTERIOR

Yo llamo a mi interlocutor *tú*. Él me dice *tú* cuando a mí se dirige. Nos llamamos igual. ¿Seríamos el mismo?
José Ángel Valente (1998: 35)

Es bastante frecuente, como delata la inmensa bibliografía teórica o aplicada —entendiendo por esta última la compuesta por los testimonios publicados—, el hecho de preguntarse, o al menos hacerse consciente, de esa «voz» que oímos en el interior de nuestras cabezas. A poco que nos demoremos en pensar sobre ella, surgen varias preguntas con previsibles respuestas contradictorias: si esa voz nos «habla», ¿quién habla? Nuestro *yo*, ¿sería quien habla, o quien responde? ¿O somos ambas voces? Pero, si somos una sola entidad, si ese diálogo con la mujer o «con el hombre / que siempre va conmigo» (Machado, 1999: 151) es meramente *interno*, ¿qué sentido tiene dialogar, cuando podemos emplear el monólogo interior? Y aquí apenas comienzan las preguntas. Otras cuestiones que se han ido formulando desde diversas ramas del conocimiento son: ¿Esa «voz» *suen*a? ¿Se escucha, como un sonido, o es una estrategia del pensamiento para mostrarse de un modo reconocible? ¿Es visual, sería un *texto que se lee* dentro de nuestra mente? Si respondemos a esa voz mental, ¿lo hacemos con esa misma voz, o con *otra*? ¿Contestamos con un sonido, o con un texto? A la cuestión de si esa voz interna la poseen todas las personas, el psicólogo Charles Fernyhough responde en *The Voices Within* (2016) negativamente; en su opinión es muy habitual, pero no imprescindible que así suceda, y en ocasiones, más que voces, resultan ser más bien secuencias de imágenes, pero el propio autor reconoce que sus únicas fuentes de información son los testimonios de las personas entrevistadas a través del «self-report instrument» (Fernyhough, 2016: 20).

Que el fenómeno sea especialmente complejo, por la dificultad de acceso a la realidad material de esa voz dentro de la mente, no debe ser óbice para rendirse de antemano, porque en la esfera literaria la voz interior es un fenómeno abundante y que, como se verá, es empleado de continuo en momentos críticos de la narración de

personajes, o incluso como instancia narrativa, como narrador de la acción, por autores de primer nivel. Desde la conciencia de que volver la espalda y hacer caso omiso del fenómeno sería el mayor y más grave error metodológico posible, lo que urge es averiguar cómo se ha intentado explicar la voz interior desde diversas esferas y enfoques, en aras de buscar el modo más riguroso y plausible desde el análisis literario.

Como decimos, es normal que la literatura se haya fijado en este fenómeno del habla interna, porque es consustancial a la mente humana y constituye el modo mismo en que trabaja la consciencia durante la vigilia: «la internalización del lenguaje proporciona un procedimiento para dirigir y controlar el propio pensamiento, para atraer la atención sobre las ideas y para llevar a cabo nuestra propia introspección» (Elvira, 2020: 48–49), y resulta nuclear para el autoconocimiento (Wilkinson, 2020). Su aparición es constante, tanto que, según algunas estimaciones, «en promedio el ser humano habla consigo mismo de entre 600 a 1.000 palabras por minuto» (Nuño, 2022: 105). Lingüistas, filósofos, neurocientíficos y teóricos de la literatura se han acercado a la compleja realidad de la voz interior y, quizá más que aceptar una sola mirada, una sana —si bien exigente— interdisciplinariedad sería conveniente para abordar este asunto, como ya hicimos en nuestro primer acercamiento a este tema, limitado a la poesía contemporánea (Mora, 2020). Y lo primero que habría que puntualizar es que hay una duplicidad de codificaciones del fenómeno. Unas perspectivas consideran la voz interior como un monólogo, como algo que se *oye*, mientras que otras la conciben como un diálogo, algo a lo que puede responderse y con lo que se puede discutir.

Desde el punto de vista filosófico, el habla interior ha sido históricamente analizada como una *conversación*. Emilio Lledó, en un texto de 2002, «Logos y *theoria*», recuerda que, para Platón, «el fluido que corre «tras el hueso de nuestra mente» tiene la forma de diálogo» (2020: 67), y que ese diálogo es, por supuesto, de uno consigo mismo: «Teeteto: ¿A qué llamas tú pensar? Sócrates: Al discurso que el alma tiene consigo misma sobre las cosas que somete a consideración» (Platón, 1988: 272; esta reflexión del *Teeteto*, 189e, halla otro eco en *Sofista* 263). La potencia del pensamiento platónico explica que Kant, siglos más tarde, llegue prácticamente a la misma conclusión: «Pensar es *hablar* consigo mismo —los indios de Otahayte llaman al pensar el lenguaje del vientre—, por consiguiente, también *oírse interiormente*» (Kant, 2015: 130, énfasis del autor), y en su vertiente *daimónica* o *demónica* (Mora, 2021: 464) es detectable en *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche, o en novelas como *Entrevista a Mailer Daemon* (2007), de Doménico Chiappe. Frente a esa visión tradicional, el pensamiento contemporáneo, tanto desde algunas visiones filosóficas (Bar-On y Ochs, 2018; Wilkinson, 2020), como desde la neurociencia (Morin y Hamper, 2012; Perrone-Bertolotti, Rapin, Lachaux, Baciú y Loevenbruck, 2014), o la neuropsicología (Olés, Brinthaup, Dier y Polak, 2020), se inclina más por una visión del *inner speech* —expresión inglesa con la que suele mencionarse el fenómeno— como algo que *se oye*, y a lo cual puede responderse o, más frecuentemente, no hacerlo. Todas las versiones expuestas pueden hallar sin dificultad correlatos literarios en algunas obras narrativas publicadas en español en España², cuyo análisis es el objeto de este trabajo.

Para vertebrar correctamente la metodología, debe hacerse constar que, si bien los textos literarios no pueden ser usados en una demostración científica, tal como si fueran experimentos de laboratorio regidos por las leyes de la ciencia, sí que cumplen la función de piezas de evidencia de hechos que, por su número o su importancia, pueden convertirse en piezas de convicción, en argumentos. Así lo apostillan el propio Immanuel Kant (2015:

² Con esta terminología queremos superar la tradicional escisión entre narrativas latinoamericanas y españolas, que responde a modelos de literaturas nacionales (Sarilo, 1996: 108–109) que no tienen demasiado sentido en un panorama subjetivamente transversal como el que aquí se presenta.

29) o Wilhelm Dilthey (1980: 215). El motivo es la estrecha y natural relación entre la escritura y el pensamiento, que no pocas veces presenta la primera como el antonomástico y principal resultado del segundo. Al hablar de la naturaleza de los pensamientos, la filósofa y narradora Iris Murdoch comenta: «por supuesto que, hasta cierto punto, puedo describirlos, puedo describir mi imaginaria o mencionar palabras que ‘hablan’ en mi cabeza» (2019: 92). Margaret Meek, por su parte, explica que «la escritura [...] nos permite circunscribir lo que sabemos y comprendemos, al plasmar nuestro monólogo interior en una forma de lenguaje que podemos inspeccionar, analizar» (2004: 42). Más adelante explica que la lectura es una forma de volver a ese discurso interior, que establece un «diálogo imaginario» (Meek, 2004: 64) con los textos leídos. Y, a veces, como veremos, las obras reproducen ese diálogo imaginario.

Una de las cuestiones más espinosas que suscita la voz interior es su conexión con la aporía del dualismo subjetivo. Vamos a examinarlo partiendo de una de las primeras manifestaciones en la literatura española: nos referimos al diálogo narrativo de una persona con su voz o psique interior materializada, como es tradicional en sociedades católicas antiguas, en la figura del alma, tal y como puede verse en la cuarta historia o *ejemplo* de *El Conde Lucanor*, «De lo que dixo un genovés a su alma, quando se ovo de morir». Escrita, como todas las de don Juan Manuel, sobre modelos anteriores —a los que siempre también supera técnicamente—, la breve historia presenta a un genovés rico que, sintiendo próxima la hora de morir, reúne en una estancia a toda su familia, amigos y a diversos testimonios de su fortuna material, y habla, «en manera de trebejo», esto es, a modo de burla, con su alma, de esta forma, recriminándole que quiera huir de él cuando tiene todo lo que en este mundo puede desearse: «—Alma, yo beo que tú te quieres partir de mí, e non sé por qué lo fazes...» (2019: 98). Hablar a la propia alma es un recurso literario inmemorial; bastará como mero ejemplo la conocida *Pítica* III de Píndaro: «Alma mía: no ambiciones la inmortalidad, y anhela solo aquello que esté a tu alcance» (2005: LXIV). Como se ha señalado, a lo largo de la historia «los conceptos *alma* y *espíritu* ganaron primero un contenido religioso ausente en sus antecedentes grecolatinos, y luego lo han ido perdiendo, dentro del proceso histórico general de secularización» (Mora, 2020: 469), hasta que esos términos se han ido diluyendo (Pauen, 2009: 151) en lo que hoy denominamos conciencia o consciencia, términos que el *DLE* presenta como sinónimos, con ligeras variantes éticas para el primer caso. El problema es que, filosófica y cognitivamente, el sustantivo *alma* apela a un dualismo cartesiano ya superado, que escindía un «cuerpo» físico de un «alma» intelectual e inmortal, en cuyos límites residiría también la capacidad intelectual. Es decir, según la visión dualista la inteligencia y el conocimiento no formarían parte del cuerpo humano, aporía que desde hace siglo y medio rebaten todas las ramas de las diversas ciencias que abordan estas cuestiones. No obstante, la riqueza simbólica que producen en la literatura las oposiciones de conceptos han permitido una especie de *estado de pervivencia excepcional* del dualismo en la literatura contemporánea, que puede detectarse, como veremos, en algunos antagonismos tan infundados científica y filosóficamente como eficaces en el plano discursivo. El motivo es que el yo humano se puede inventar o *inventarse*, porque tal propósito —inventar— late en la médula de la mente literaria: «el escritor de ficción, de aquel siglo o de cualquier otro, nunca dejará de ser un hombre imaginativo» (Benet, 1973: 144). Pero, para abordar los casos concretos de aparición de las voces narrativas interiores, es necesario escalar un paso en la metodología, y aproximarnos a la nada sencilla cuestión de sus diversos estatutos narratológicos.

2. CARACTERIZACIÓN NARRATOLÓGICA DE LA VOZ INTERIOR

2.1. PLANTEAMIENTO

Admiro a quienes afirman que una voz interior les invade y les dicta, casi a contrapelo, los versos inmortales y los magníficos epítetos. Aunque he estado atento al menor murmullo, creo no deberle a esa intrusa ni siquiera un sustantivo.

Alejandro Rossi (1997: 48)

Que los personajes de novelas y cuentos aparezcan enzarzados en conversaciones —o discusiones— sostenidas con su voz interior tiene todo el sentido, porque esa es la manera natural en que trabaja nuestro cerebro a la hora de desarrollar lo que la filosofía conoce como *actitudes proposicionales* —toma de decisiones, deliberación, capacidad para formarse juicios o adoptar propósitos, etcétera—, tratándose de uno de los estados más altos de conciencia. Javier Elvira (2020: 41) recuerda que para Carruthers (1998) y otros autores todos esos procesos, por su importancia, requieren de lenguaje interno, que la literatura *externaliza*. Ese proceso de externalización de los discursos es una cuestión también presente desde antiguo, porque tiene evidentes conexiones con las artes de la retórica. Por ejemplo, en una antigua preceptiva, *Sobre lo sublime* (s. I.), Longino apunta que el cambio de tercera a segunda persona es una técnica de estilo muy eficaz; tras citar varios ejemplos, pregunta al lector —empleando, inteligentemente, el mismo recurso retórico que analiza—: «¿Te das cuenta, compañero, cómo adueñándose de tu alma la lleva a través de esos lugares y convierte el oír en un contemplar? Todo este tipo de alocuciones dirigidas a las personas mismas sitúan al oyente en medio de la acción misma» (Longino, en Demetrio y Longino, 1979: 190). Seguramente por ese motivo, Wilhelm Meister cambia de tercera a segunda persona inopinadamente en uno de sus parlamentos interiores:

—Otra vez estoy aquí —dijo Wilhelm— en la encrucijada entre las dos mujeres que se me aparecieron en mi juventud. Una de ellas no me parece tan horrible ni tan magnífica la otra. Sientes un impulso interno que te induce a seguir tanto a una como a otra y de ambos lados son muy fuertes las inclinaciones externas como para que te resulte imposible decidir.

(Goethe, 2000: 351)

No siempre la aparición de una voz interior en un texto narrativo va ligada al uso de la segunda persona, pero, como se verá, es bastante frecuente porque uno de los efectos narratológicos de uso de la segunda persona como voz narrativa, según Vallés Calatrava, quien sigue a Mignolo (1978), es quebrar la identificación entre el yo del narrador y el del personaje, de forma que «el sujeto de la enunciación —narrador— se dirige a un oyente en el enunciado (*yo-tú*), sea este narratario, personaje, lector o desdoble del mismo narrador» (Vallés Calatrava, 2008: 225); ese último caso es bastante frecuente, según se verá luego.

Aunque nuestro análisis se centra en un aspecto muy concreto —recreaciones narrativas *explícitas* de la voz interior, no remedos o imitaciones de la misma, como sucede en el llamado «monólogo interior»—, conviene comenzar por lo más abstracto e ir concretando de forma descendente. Por ese motivo, partimos de una terminología marco amplia, propuesta por la profesora Carmen López López en su interesante monografía sobre el «discurso interior» en la obra del prosista Javier Marías. A juicio de Carmen López, el término «discurso interior» supone «una categoría más amplia que monólogo interior, por cuanto engloba distintos procedimientos y mecanismos discursivos para mostrar la interioridad en la novela» (López López, 2021: 1). En la

primera parte de su libro, la autora recoge otros términos de interés, como el «concepto de endofasia (Cohn 1978; Aznar Anglés 1996), que en su sentido etimológico alude a la producción de un discurso *dentro* o *en el interior del personaje*» (López López, 2021: 5). Más adelante entra en la rigurosa elucidación del monólogo interior, que no es objeto de nuestro análisis, por varios motivos: primero, porque es una imitación de un flujo de conciencia, y aquí nos interesa la *reproducción explícita y consciente* de la aparición de una voz interior, que dialoga con otra, o con el propio autor; en segundo lugar, porque, como se deduce de la brillante novela *De los otros* (2016), de Mariano Peyrou, el monólogo interior ni es monólogo ni es interior: sucede con él lo que Jean-Pierre Cometti apunta sobre la escultura de Rodin llamada precisamente *La voz interior*: «Al contrario, en *La voz interior* no hay nada que no esté dado en la superficie. Aquí la *interioridad* es plenamente *exterioridad*; aquí el pensamiento se ofrece por entero en su anatomía» (Cometti, 2010: 36). Unamuno ya lo había apuntado en *Niebla* (1914): «cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos» (Unamuno, 1994: 280). Un ejemplo de esta exterioridad del monólogo puede apreciarse en *Los enamoramientos* (2011) de Javier Marías, donde la protagonista, amparándose en una patología mental, entremezcla pensamientos internos y externos: «además de figurarse los suyos propios, María Dolz imagina pensamientos ajenos, chispazos mentales e incursiones en conciencias ajenas» (López López, 2021: 9), con lo cual hablamos de una conciencia que *navega* entre otras, transmitiendo Marías narrativamente el resultado del procedimiento. Un proceder que revela esa naturaleza plural de lo que suele presentarse como individual, sin serlo³.

Lo que nos interesa es un fenómeno similar, pero con caracteres por completo distintos: la brusca incomodidad o la extrañeza que sienten algunos personajes narrativos cuando descubren una voz interna y cómo deben lidiar desde entonces con ella, con algunas variantes. Y, en esta dirección, Carmen López añade una afirmación que sí parece operativa para toda escritura que pretenda reflejar una voz interior a los posibles lectores:

[...] el discurso interior aborda un doble reto: tiene que resultar convincente para el lector, situando la experiencia estética en la inmersión en un *pensamiento privado*, ensimismado, no enunciado y no destinado a comunicar más que la experiencia íntima del sujeto. Sin embargo, ha de lograr una comunicación con el lector por medio de un discurso auto-comunicativo a través de una cierta ilusión de intimidad.

(López López, 2021: 6)

Y es aquí, en el instante de *poner voz* a lo íntimo, donde podemos entroncar con la metodología tradicional de la teoría literaria a la hora de enfocar esta cuestión: su relación con la lingüística y la psicología, donde Piaget, Bajtín y «Voloshinov –o Bajtín, escribiendo bajo el nombre de su discípulo como seudónimo–» (Mora, 2020: 466) realizaron diversos acercamientos a principios del siglo XX que crearon una base semiótica de la que podemos tomar herramientas de trabajo. Por ejemplo, Bajtín cita un pasaje de *Tierras vírgenes* (1876) de Iván Turguénev, donde uno de sus personajes

³ Otro claro ejemplo de *exterioridad interior*, entresacado de la novela de José S. de Montfort, *Fin de fiestas* (2014): «Camino por entre los carriles vacíos y el percutir en el cemento de los tacones de mis propios zapatos me produce un razonamiento inquietante: “no estás solo, Pascual”, suena –o quiero que suene– una voz en mi cerebro. Y sigo caminando, mientras esa voz –una voz de mujer, nasal, ¿Mari Nieves?– sigue retronándose en la glotis, “no estás solo Pascual”, como si la voz mental de mi pensamiento forzara a mi propio aparato de resonancia a que la expectorara.» (2014: s/p). En todos estos procesos, la mente acaba interiorizando los discursos exteriores, reproduciendo el proceso natural de aprendizaje infantil del lenguaje.

intenta acallar su voz interior, para explicar a continuación que es un recurso habitual de la narrativa dar eco al monólogo interior del héroe, su «habla interna, pero transmitida por orden del autor, *con preguntas provocadoras del autor y con reservas irónico-desenmascaradoras*», para evitar la rigidez del estilo indirecto, mecanismo que «permite conservar las estructuras expresivas del monólogo interno de los héroes, ese cierto no acabar de decir y la inestabilidad, características del discurso interno» (Bajtín, 1989: 136–137). Se produce así la generación de un mecanismo de control *técnico* de la dicción interna, que, a su vez, es en sí mismo un mecanismo cognitivo de control de los bucles interiores de pensamiento, según Andy Clark (1999: 257). Bajtín, como recuerdan Mora (2020: 466) y Carmen López (2021: 3), volverá a estudiar la naturaleza dialógica de la voz interior de los personajes al analizar la poética narrativa de Dostoievski, especialmente en *Crimen y castigo* (1866). En estos supuestos, donde el monólogo interior queda sustituido por el *diálogo interior*, que goza de manifestaciones interiores, si bien hasta las narrativas experimentales del siglo XX no encontrará una formulación digamos explícita y desnuda de sus procedimientos.

2.2. MODALIDADES

Toda novela es un diálogo interior.
(Bernard Groethuysen, 2020: 466)

Con apoyo en los cinco tipos de diálogos internos estudiados por los neuropsicólogos Olés, Brinthead, Dier y Polak (2020), sintetizados por Díez Ruiz y Martínez Morán (2021), podríamos extraer cinco marcos narrativos de reproducción del diálogo interior: el de identidad autocuestionadora; el de apoyo motivacional, que puede ser con uno mismo, o con personas de respaldo cuya conversación se imagina, creando una especie de estilo indirecto libre interno; el diálogo obsesivo o compulsivo, sostenido mientras se intenta hallar una salida, o una solución a un problema; el diasociativo o de escisión, que genera una discusión interior entre dos posturas encontradas y, por último, el diálogo interior colectivo o social, caracterizado por el «self-talk about people's future and past social interactions» (Olés, Brinthead, Dier y Polak, 2020: 4), así como nuestro lugar y desempeño en nuestros entornos próximos y profesionales.

La libertad imaginativa de los escritores ha creado alguna modalidad más, por ejemplo las voces narrativas utilizadas por los novelistas Mario Cuenca en *Los hemisferios* (2014) y Alberto Chimal en *La torre y el jardín* (2012), que llegaban a la vez, por coincidencia poligenética, a una misma imagen: la de un espacio dotado de voz propia, una voz propia cuyo género no era ni femenino ni masculino. Un tercer caso es el de Javier Avilés, quien utiliza en su novela *Un acontecimiento excesivo* (2016) una voz narrativa similar, descrita cuando el narrador, en un guiño autorreferencial, examina una película cuyo título es *Un acontecimiento excesivo*: «A todo lo cual hay que añadir una monótona voz en *off* que unas veces parece pertenecer a un narrador externo, otras a uno de los personajes, otras a nadie», añadiendo: «Una voz de hombre o de mujer o de niño incluso artificial, indistinta y aleatoria» (Avilés, 2016: 68–69). Este tipo de voces interiores, caracterizadas por no tener un sexo concreto, son un fenómeno que parece propio de nuestra época, y que en cierta medida puede estar relacionado con esa voz interior *en off* que oímos en nuestra cabeza.

2.3. DISTINCIÓN RESPECTO A OTRAS VOCES, EN ESPECIAL LAS VOCES ESQUIZOIDES

Mi voz interior necesita urgentemente un logopeda.
Javier Puche (2019: 34)

No todas las voces interiores son equivalentes, algunas vienen de formas alteradas de la conciencia. El escritor francés Antonin Artaud, por ejemplo, reconocía en *El ombligo del limbo* cómo una de las cosas que más le torturaba de su problema de trastorno de personalidad era la imposibilidad de «responderse a sí mismo» (2019: 194) dentro de «ese diálogo dentro del pensamiento» (2019: 222) cuya existencia interior no dudaba en reconocer. Tales casos, y otros derivados de otras patologías mentales, no son equivalentes a la voz interior *normal* que describimos en este trabajo. En consecuencia, no conviene confundirla, por ejemplo, con las *voces interiores* que suelen escuchar los personajes esquizofrénicos (Sampson, 2006: 85–95), como sucede por ejemplo en *Lengua de orangután* de Iván Humanes: «Las voces interiores, las denominaban los criminalistas. Sabía que “esas voces” podían hacer que uno cogiese un cuchillo sin querer o incluso votar a la derecha» (2015: 49). Otros ejemplos serían la polifonía de voces interiores alteradas de Celso Castro en *astillas* (vgr., 2011: 29), o el personaje de Matías en la novela de David Pascual *Gordo de Porcelana* (2021: 151), o el de Alberto en el relato «Biografía» (2021) de Fernanda Ampuero. También habría que apartar las voces de los «amigos imaginarios», como la Belaundia Fu con la que habla y juega Marta, la protagonista de *Los nombres propios* (2021) de Marta Jiménez Serrano.

Un caso particular puede ser el de la novela de Andrés Ibáñez *Nunca preguntes su nombre a un pájaro* (2020), donde nos hallamos ante una poderosa voz interior que fluye en un espacio intermedio entre el diálogo mental, la enajenación y una elocución que podríamos denominar *mítica*, una especie de médium gracias al cual el personaje de la novela escucha los *daimon* del lugar, las fuerzas o dioses telúricos presentes en la zona en la que vive (véase Ibáñez, 2020: 49, 56–57, 65, 157).

2.4. SUPUESTOS Y MODALIDADES

En la mayoría de las ocasiones, la voz interior aparece en un personaje a cuyos pensamientos accedemos, bien gracias al estilo indirecto, o al estilo indirecto libre; en el primer caso se nos notifica que el personaje *oye* su voz interna, mientras que, en el segundo, como lectores *la escuchamos con los ojos* directamente. Un ejemplo del primer caso vendría constituido por esta línea de Benjamín Jarnés en *El profesor inútil* (1926): «El galán enmudece, para escuchar su voz interior, mientras suena el parlamento de la dama» (2007: 50). Un claro ejemplo del segundo caso es este párrafo de Mariano Antolín Rato:

Y si bien consideraba que todos los problemas del mundo los provocaban las personas que no sabían quedarse en una habitación, también era consciente de que si uno se quedaba demasiado en casa, terminaba por oírse una voz, quizá interna, que decía: ‘Hay que sacar la basura, ¿no ves que el cubo ya está lleno?’

(Rato, 1999: 108)

No es la única ocasión en que el escritor asturiano ha empleado el recurso; en su última novela, *La suerte suprema* (2022), el narrador intradieético, Rafael Lobo, la emplea en estilo directo:

[...] Y presto atención a una voz interior que me dice:
-No te detengas ahora que ya has encontrado con quien compartir una soledad donde tantas veces piensas [...] —Y añade íntimamente como de cerebro a cerebro—: Emprende la marcha.

(Antolín Rato, 2022: 44)

En los tres casos citados, nos encontramos, según la enumeración de modalidades apuntada más arriba, con diálogos de apoyo, de corte instruccional o motivacional, dirigidos a tareas de refuerzo del comportamiento. Pero en otras ocasiones los narradores aprovechan la fuerza expresiva del diálogo interior definido como «ultraneurótico» por Borja Bagunyà (2022: 447) o como «compulsivo» por Díez Ruiz y Martínez Morán (2021), que «se relaciona con el debate interno de problemas y situaciones difíciles», algo que podemos encontrar en *El cazador* (1967) de Javier Tomeo o en *La mirada* (1987) de José María Guelbenzu. Un ejemplo claro podemos verlo en María, la protagonista de la novela de Pablo Gutiérrez *Cabezas cortadas* (2018), quien habla en segunda persona consigo misma a lo largo de toda la novela, como una confesión personal; en ocasiones María se apela bajo diversos calificativos y epítetos, en algún caso explícito como éste: «chica del reflejo, escúchame: tu padre, ellos fueron los culpables de todo, los culpables de que se convirtiera ser una mujer que piensa demasiado [...]» (Gutiérrez, 2018: 18). La compulsividad de ese diálogo sostenido es un modo de ir buscando soluciones a sus conflictos a través de otro conflicto, la *intradiscusión* permanente. Por último, el personaje de Esperanza en *Los que escuchan* (2023), de Diego Sánchez Aguilar, soporta los insultos y objeciones continuas de su voz interior *intradiscutidora*.

No son infrecuentes los diálogos pertenecientes al primer grupo, identitarios, que suponen ahondamiento en el propio yo y se ubican en escenas narrativas de corte meditabundo y solitario. Un ejemplo de Javier Moreno en *Null Island* (2019): «Interrumpido el inútil diálogo con mi cuerpo me quedo a solas con mi conciencia. Monólogo. Me abandono al ritual previo al sueño» (2019: 14). De hecho, la soledad es una característica esencial de este tipo de diálogo interior, en tanto que otras modalidades de voces interiores pueden aparecer también mientras los personajes hablan con otros caracteres, como hemos visto en los casos de Jarnés y Antolín Rato.

Pueden apuntarse otras menciones de interés que se han publicado o han tenido difusión en España, como la novela de Darío Jaramillo *La voz interior* (2006), un monumental tratado narrativo sobre la subjetividad, donde Bernabé, el protagonista, utiliza los diarios, la correspondencia y textos apócrifos de Sebastián Uribe, un escritor fallecido, para intentar vertebrar su identidad. O los casos de Edmundo Paz Soldán («Quién soy yo, preguntó una voz desde dentro de ella», 2014: 313), Verónica Gerber («Se sentía raro escuchar mi voz fuera de mi cabeza», 2015: 127), Heriberto Yépez («aquella voz [...] salía directamente de su mente, era una voz interna suya», 2005: 200), Eduardo Rabasa (2015: 284) o Pedro Mairal («vos quisiste ser médico alguna vez y quedaste por el camino me susurró la tribuna contraria, el coro griego que siempre viaja conmigo», 2017: 24). Vivian Abenshushan replica al «coro» interior de Mairal con su asamblea: «Nueva tensión al interior de la asamblea que discute continuamente en mi cerebro» (Abenshushan, 2019: 40), una visión que sanciona, por cierto, la neurociencia, que en algunos casos da por científicamente riguroso el verso de Whitman «contengo multitudes» (Eagleman, 2013: 129). En estos últimos textos citados, así como en el de Rabasa, nos hallamos ante la modalidad de «diálogo social», donde la toma de decisiones de cara a una futura actuación en el seno del colectivo social o familiar recalca una de las

principales funciones del cerebro: la de *simulador*. Algo, evidentemente, muy ligado a la escritura de ficción⁴.

Respecto al diálogo interior de tipo «disociativo», en su novela *El lugar de la espera* (2019), Sònia Hernández explora diversas posibilidades narratológicas dentro de la obra, alternando la voz elocutoria en primera persona con un *nosotros* que también había utilizado Isaac Rosa en *La habitación oscura* (2013). En cierto momento, dentro de uno de los diálogos que tiene la voz narradora con otras «partes» de ese «nosotros», se expone esta idea:

—Recuerda que Samuel Beckett decía que la segunda persona revelaba la existencia de la voz.

—Sí, la voz propia que se manifiesta para dirigirse al otro. La voz dirigida al otro para huir del pensamiento propio. Esquizofrenia. Pero tampoco quiero hablar de eso. Es complicado. Busquemos realmente un tema posible para esta conversación. Para construir algo sólido. La voz del otro para huir del propio pensamiento.

(Hernández, 2019: 21)

Como respondiendo a esa última frase, en una novela anterior, *Los Pissimboni* (2015), Sònia Hernández había establecido la voz de otro, en concreto de *otra*, para lograr el efecto de disociación:

Apretó los dientes, sabía que su pensamiento le estaba castigando. No reconocía la voz que había estado hablando en su interior sobre la posibilidad de formar parte de los habitantes del Pueblo. Había sido una voz ajena a su mundo. Normalmente, la voz que resonaba en su mente para describir las imágenes que habían de ocupar su imaginación era la de su madre»

(Hernández, 2015: 51).

En este último de caso, las modalidades disociativa y social se adjuntan en una síntesis conceptual brillante, que produce un vibrante efecto en la construcción del personaje. Estos juegos entre interioridad y exterioridad de la psique del personaje, también visibles en la María Dolz de Javier Marías antes citada, revelan hasta qué punto quienes narran tienen presente la maleabilidad proteica de la enunciación subjetiva. Otro ejemplo sería la voz interior «boicoteadora» que escucha y sufre la protagonista del relato «Lúnula y Violeta» (1981), de Cristina Fernández Cubas. Una variante de esta indefinición de la identidad es la que cultiva la narradora Liliana Colanzi, que refleja el correlato de la circulación del tiempo y del cuerpo en el espacio de la ficción en un relato mutante como «Charco»; en el texto, la autora persigue la migración dimensional de la identidad del protagonista, un joven que se ve poseído por el impulso asesino de un indio metaco que poco a poco se ha ido introduciendo en su cerebro: «¿Quién sos? Por qué te has alojado en mí, le hablé. [...]. También quiso saber: ¿quién sos vos? Ya no hay más vos ni yo, de aquí en adelante somos una sola voluntad, dije» (Colanzi, 2017: 84).

Pero la voz interior narrativa tiene una modalidad especialmente relevante en la narrativa en castellano, cuya singularidad y sub-modalidades, así como su relación con la figura autorial, nos animan a tratarla por separado.

⁴ Dos variantes de esta voz que simula posibles voces ajenas y establece un diálogo productivo con ellas podrían ser la del narrador que imagina las reacciones del lector —visible, por poner dos ejemplos, en *Jacques el fatalista* (1785) de Diderot, o en *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Italo Calvino—, o la del autor de un artículo académico que, mientras lo redacta, anticipa las previsibles reprimendas de los pares ciegos que le examinarán. Como recuerda Monika Fludernik (2009: 31), la novela de Calvino es también un ejemplo de narrativas en segunda persona, o, como ella las denomina, *you-texts*.

3. RELACIÓN DE LA VOZ INTERIOR CON LA FIGURA AUTORIAL

Nuestra famosa voz interior no es muchas veces otra cosa que la expresión vanidosa de un pseudo-yo que no admite ni la renuncia ni que uno se reconozca por lo que es en realidad y que, finalmente, haciendo uso de todas las astucias de la vanidad [...] intenta atarnos a la sobreestimación fatal de nosotros mismos.

Max Frisch (1990: 379)

3.1. VOZ INTERIOR Y VOZ AUTORIAL

Las en ocasiones denominadas «literaturas del yo» (Utrera Torremocha, 2015: 1) sufren de una compleja naturaleza híbrida, que en ocasiones imposibilita un acercamiento categórico. Por lo común, se distingue lo autobiográfico —amparado por el «pacto autobiográfico» (Lejeune, 1975) de veracidad (memorias, autobiografía, etc.)— de aquella prosa en la que se ha injertado algún tipo de ficción, como las «novelas del yo» que Manuel Alberca (2007) divide en tres tipos: la autoficción, la novela autobiográfica y las escrituras autobiográficas ficticias. Sin embargo, la primera parte de la ecuación, la autobiográfica, no resulta ser tan sencilla, porque la idea de una «veracidad» libre de cualquier rastro de ficción en una obra introspectiva o retrospectiva es insostenible, tanto desde el punto de vista cognitivo-neurocientífico —por la reelaboración y el «redondeo» de los hechos pasados que el hipocampo produce continuamente en la memoria, según apuntan Damasio, 2000: 130 y Eagleman, 2017: 33)—, como desde la teoría de la literatura (De Man, 2007; Eakin, 1985; Villanueva, 1993; Mora, 2016), o desde el propio ejercicio autobiográfico (Begoña Méndez, 2022: 200). Por ese motivo, quizá sea más interesante hablar de *intensidades* o *gradientes* de presencia autorial en las obras, y, a los efectos de este artículo, establecer qué relación puede haber entre la «voz autorial» y la «voz interior narrativa» de algunas obras, en las que late una tensión que no es identitaria ni distanciada, sino que parece buscar un punto intermedio y borroso entre lo veraz y lo ficticio, donde la relación entre autor y narrador o personaje es deliberadamente fluctuante.

Para ello puede ser útil examinar un ejemplo. El narrador José Ángel González Sainz, en su libro híbrido entre ensayo, autobiografía y dietario *La vida pequeña. El arte de la fuga* (2021), dedica el apartado o capítulo 35 a «Las voces interiores». Aunque emplea conscientemente el equívoco término de «alma», es reveladora la correspondencia tejida entre las voces internas que componen esa alma, el lenguaje encarnado o incorporado y la subjetividad resultante: «En buena medida, cada uno es la relación que mantiene con sus voces interiores, su intento de darles esquinazo y o la costumbre de la escucha —o de su según y cómo—. A continuación, critica cómo el ruido contemporáneo se introduce en la cabeza y nos distrae de las voces, impidiéndonos poner atención y escucharnos. «Pero [...] las voces están ahí al acecho, en ocasiones cuando queremos y las llamamos y en otras [...] cuando ellas quieren. Son nuestra mayor compañía», añade, con un interesante matiz de *veracidad*, «deseada o indeseable, verdaderas o muchas veces falsas, publicitarias o propagandistas, o de pobres diablos majaderos, pero con nosotros van», y asevera, con eco clásico, «a donde vamos, vienen aunque sea en ausencia» (González Sáinz, 2021: 119). En la página siguiente las anuda a la memoria y a la imaginación, y defiende que en esas voces «liban donde pueden y como pueden, el yo consciente pues y el subconsciente», entonando diversos tonos y modalidades de acierto, desde voces calderonianas hasta otras vulgares, y a veces «no son más que viento» (2021: 120). Y acaba en términos que, a estas alturas, podemos ver integrados en una especie de red histórica y conceptual: «Cuando más ‘yo’ soy es cuando más atento estoy a mis voces interiores; también cuando más atento estoy a quienes

atendieron a sus voces interiores», aceptando González Sáinz que pueden mezclarse en ellas «la memoria, algún enredo incluso de esta con la imaginación, o bien vienen de los libros, de la voz que viene en silencio en los libros de otras voces interiores» (2021: 121).

Esta superposición de ecos es muy interesante, pues presenta nuestras voces internas como reverberación de las voces interiores poderosas de otros, de las otras personas y sus voces, tal y como éstas aparecieron materializadas en sus libros. De nuevo, por tanto, estaríamos ante un diálogo de la ya apuntada modalidad «social», con la diferencia de que aquí no es un personaje quien establece el diálogo, sino el propio autor.

Otro ejemplo aclaratorio, procedente de una novela contada desde una primera persona autoficcional, sería *Bilbao-New York-Bilbao* (2010), de Kirmen Uribe: «Pero una voz interior me revelaba que ese cuadro era importante, que sería una pieza fundamental en la novela que estaba escribiendo» (2010: 13). Al ser el propio Uribe quien nos habla, se genera una especie de marco narrativo interno de segundo grado, que podríamos relacionar, como lo hace Arnaud Schmitt (2015) dentro de sus estudios cognitivos sobre autoficción, con los marcos mentales del científico y especialista en simulación neuronal Marvin Minsky. El resultado de incluir voces interiores dentro de una novela autoficcional sería una estrategia recursiva que emplea la *mise en abyme* en lo subjetivo, igual que las novelas metaficcionales la usan en sus niveles diegéticos.

Algo similar sucede cuando en otra novela que rompe los límites entre lo personal y lo ficcional, la innovadora *8.38* (2019) de Luis Rodríguez, el debate surge precisamente sobre la capacidad de establecer límites subjetivos entre los diferentes marcos de voz: «¿Soy capaz de reconocer mi voz interna, la que me da la impresión que oigo cuando leo en silencio?» (Rodríguez, 2019: 87). En todos estos supuestos el gradiente o intensidad autorial es muy fuerte; quien lee no puede despegar la voz narrativa de la autorial, por lo que sucede algo parecido a la lectura de prólogo, donde, con independencia de que el autor enmascare su voz, la correlación con su personalidad real es muy fuerte y directa (Arroyo Redondo, 2014: 70).

3.2. EL *NEUROTÚ* NARRATIVO Y SU RELACIÓN AUTORIAL CON LAS ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS Y AUTOFICCIONALES

La relación entre voces autoriales y voces interiores tiene una conformación especial en aquellos supuestos donde su estructura dialogada se recalca mediante el uso del «tú». Así justificaba el narrador francés Michel Butor por qué había elegido la segunda persona para llevar el peso narrativo de *La Modification* (1957):

El «él» nos deja en el exterior, el «yo» nos hace entrar en el interior, pero este interior corre el riesgo de ser cerrado como la cámara oscura en la que un fotógrafo revela sus clisés. Este personaje no puede decirnos lo que sabe de sí mismo. Este es el motivo de que a veces se introduzca en la obra un representante del lector, de esta segunda persona a la que se dirige el autor: aquel a quien se cuenta su propia historia.

(Butor, en Baquero Goyanes, 2001: 128).

Pero en algunas ocasiones ese *tú* no es representante del lector, sino del autor, quien comparece enfrascado en una conversación interna o en una discusión consigo mismo. Tanto en la escritura ficcional como en la autobiográfica el uso de la segunda persona tiene su anclaje en sus poderosas funciones de atribución gramatical: «la interacción cara a cara, sea en términos imperativos o indicativos» (Gomila, 2002: 125), pues desde el punto de vista lingüístico implica *encarar* a una persona, aunque esa persona sea una misma, o uno mismo, según los casos. Como se vio en los ejemplos de

Goethe y Longino, lo que denominaríamos *neurotú*, en tanto uso de la segunda persona para expresar el diálogo interno, persigue, por un lado, distanciarse para evaluar mejor los propios sentimientos; por otro, genera una tensión que busca llevar al lector a reconocer una intimidad en conflicto o discusión íntima⁵. Sus funciones, en consecuencia, podrían ser las siguientes:

1. Dramatúrgica: poner *en escena* el pensamiento, o el propio yo.
2. Expiatoria, juzgadora: cuestionar el yo sentándolo en el banquillo mental, en clave acusatoria. Ahora lo veremos en el caso de Juan Goytisolo.
3. Aclarativa: esta función la menciona Rosa Romojaro en sus dietarios: «Quizás emplear algo de 2.^a persona en los diarios de la novela», añadiendo: «Este *tú* que yo uso tiene carácter aclarativo, como para enseñar a alguien –a uno mismo– lo que está sucediendo [...] un intento de ayuda para que el *yo* discierna más fácilmente» (Romojaro, 2021: 50).

En nuestra literatura contamos con una voz canónica donde podrían encontrarse varias formas de empleo del *neurotú*: la obra narrativa de Juan Goytisolo, tanto la autobiográfica, como la novelesca, como la autoficcional —Goytisolo, de hecho, se adelantó con *Juan sin tierra* (1975) en dos años a la presunta refundadora del género, *Fils* (1977), de Serge Daubrovsky—. Los juegos identitarios son una constante en la obra de Goytisolo (Vauthier, 2012: 147–162), y la «disociación gramatical» que en ocasiones le lleva en el mismo párrafo al «tránsito de la tercera persona del singular a la segunda y, finalmente, a la primera» (Aguinaga, 2005: 34), es una característica de su discurso narrativo (Romero, 2016). Además, varios de sus libros están escritos en segunda persona, constituyendo una de sus marcas autoriales características; es significativo que en el seminal y autocrítico artículo «Literatura y eutanasia», incluido en *Furgón de cola* (1967), el autor apuntara esta como una de las causas de la pobreza literaria española de la época: «Encastillados en el imperfecto de indicativo y en la primera o tercera persona del singular no hemos explorado hasta ahora las inmensas posibilidades de la sintaxis» (1976: 93); casi parece anunciar que la segunda persona es una de las posibilidades de búsqueda, y eso hará el autor desde *Señas de identidad* (1966). Algo muy significativo, porque muestra que el uso del diálogo interior *puede ser, per se, una marca autorial*. Para Goytisolo, la de la voz interior es una cuestión evidente y explícita, que no solo emplea, sino sobre la cual reflexiona abiertamente, a partir de la prosodia: «La música de las palabras me dicta lo que pongo por escrito y, en vez de creador, me siento el amanuense de una voz interior, pero desconocida» (2005: 21). Si aquí nos pone el autor en la vía de la voz interior como trasunto de la musa o inspiración (Benet, 1973: 40; Rosa Montero, 2022: 302), en otros supuestos se abrirá a realidades muy distintas y autocuestionadoras.

Esa segunda persona, como el propio Goytisolo reconoce, ha sido muy tratada y relacionada con otros temas, pero el propio autor, en el «Prólogo» al tercer tomo de sus obras completas se encargó de mostrar su filiación cernudiana:

Se ha escrito mucho sobre el empleo del *tú* desdoblado por el protagonista y no creo que influyeran en él las incursiones en el campo de la lingüística y la poética que inicié por aquellas fechas. Su origen, como advirtió Jaime Gil de Biedma, se remonta más bien a su magistral empleo por Luis Cernuda, a quien leí

⁵ El acto de encararse para verbalizar un conflicto queda claro en estas líneas del diario de Sylvia Plath, frustrada por la indiferencia de Ted Hughes, su marido, hacia su obra literaria: «Tengo que intentar escribir los poemas. NO LE ENSEÑES NINGUNO A TED. A veces siento que me paraliza: su opinión es demasiado importante para mí.» (en Montero, 2022: 241). Resulta más representativo de la gravedad del conflicto el cambio a la segunda persona verbal que el uso de las mayúsculas.

intensamente a comienzos de la década de los setenta y sobre el que escribí un par de ensayos incluidos luego en *El furgón de cola*.

(Goytisolo, 2006: 16)

Para Goytisolo, el trabajo intelectual siempre tiene una parte de destrucción —en la línea, según Ricardo Senabre (1971: 5), de Luis Martín Santos—, pero la primera víctima es el propio autor, el yo, que resulta analizado desde un punto de vista implacable. Goytisolo es consciente de la voluntad autodestructiva del yo, como apuntase en un artículo de 2004, «Fe de erratas»:

El yo es una adición de yos que se superponen sin borrarse: soy barcelonés, he sido parisiense; soy marrakchí, he sido neoyorquino; soy español, a menudo sin ganas [...] Admisión de errores, tachaduras, enmiendas, cambios de rumbo: una lucha sin fin. Si el libro de una vida es un texto tipográfico compuesto de un indeterminado y aleatorio número de páginas, habrá que leerlo en mi caso con precaución e incluir en él, prudentemente, una melancólica fe de erratas.

(Goytisolo, 2004: 14)

Su implacable autoanálisis le llevó en ocasiones a permitirse severos juicios también sobre otras personas, como también hiciera Jesús Pardo en su *Autorretrato sin retoques* (1996), pero buena parte de su energía destructiva la volcó sobre sí mismo, precisamente empleando la segunda persona, bajo la cual se amparaban él mismo, como en sus libros más autobiográficos, o personajes de peripecia vital muy parecida a la suya, como *Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982) —descrita por su autor como una «seudoautobiografía grotesca» compuesta mediante «distintas personas verbales con que se presenta al personaje» (en Pereda, 1982)—, *La cuarentena* (1991) o *La saga de los Marx* (1993), donde largas tiradas en segunda persona, alternadas con otros registros, producen en el lector estar acompañando a una introspección dialogada y un replanteamiento formal con su correlato ético; así, para Llored (2021: 293), el juego entre el yo y el tú de Goytisolo se hace en contraposición al *nosotros* nacionalista y al *ellos* antagonico —extendiendo la alteridad que ya Benveniste (1994: 181) señalase respecto al eje de pronombres yo y tú—. Basta leer la obra de no-ficción de Goytisolo, en especial sus artículos y libros de viajes, para verificar que algunos hechos aparecen, ligeramente alterados o difuminados, en sus libros. De modo que el *neurotú* con el que están escritos apela a una discusión interna, a la conversación consigo mismo desde una voz interior convertida en narradora con la que discutió, ferazmente, durante décadas.

Otro ejemplo de *neurotú* es la segunda persona que suele utilizar el narrador Miguel Ángel Hernández para la escritura de sus diarios, tanto los que publicase en *La Verdad* de Murcia con el título de «Tiempo por venir», como los ya recogidos en libro. El autor se enfrenta consigo mismo y (se) comenta las lecturas que va realizando y los pequeños sucesos que va viviendo. Sobre esta estrategia anota Manuel Alberca: «Hernández concibe el uso de la segunda persona como la manera más fácil de abrir la intimidad y de interpelarse a sí mismo» (2020: 19), añadamos que desde una perspectiva distanciada y a veces crítica, algo de lo que el propio autor es consciente: «Quizá por eso decides escribir en segunda persona. Por eso y porque de este modo te resultará más fácil exponerte ante los demás. Una manera de salvaguardarte, un modo de poner distancia» (2015: 15). Eso explica que cuando Hernández afronta la escritura de *El dolor de los demás* (2018), un libro presentado en su contracubierta como una «novela», «a medio camino entre el thriller policíaco y la confesión autobiográfica», lo estructure dividido en pequeños subapartados donde se alternan la segunda y la primera persona. El *neurotú* se reserva a los luctuosos recuerdos del pasado que conforman la base del argumento, que

se viven en presente —«Han entrado en la casa de la Rosario, dice tu padre desde la habitación de al lado, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» (2018: 13) es la frase con que se abre la novela—, y la primera persona, ubicada en el presente, relata mediante el pretérito el proceso de investigación sobre aquel crimen de uno de sus amigos de juventud, que el narrador quiere esclarecer. En este caso, se invierte el proceso de Goytisolo y la voz interior no es la que reflexiona introspectivamente, sino la voz de la memoria, la que va relatando en un asfixiante y veloz presente la brutalidad de los acontecimientos, para transmitir al lector que el autor, en cierta forma, *sigue allí*, afectado postraumáticamente por la vivencia de los hechos en un momento clave de la formación de su personalidad. Será entonces la primera persona la que capitule y recapitule en las partes monologadas, y abra la experiencia al análisis, con la excepción del último fragmento (2018: 304–305), donde la segunda persona une cronológicamente el hecho acaecido a los dieciocho años y la escritura del libro en el presente de 2017, en que se redacta la novela, tejiendo una sinopsis vital telegráfica que nos hace comprender la importancia de la historia para el autor. El resultado de este proceder es la evidencia del vínculo clarísimo, irresoluble, entre la voz interior que dialoga en segunda persona con el yo del autor, y el corolario de que la figura autorial de Hernández, en puridad, es *la suma* de esas dos voces. De hecho, pese a ser presentado como novela, la veracidad histórica de los hechos narrados y la asociación indisoluble de Hernández con el narrador del libro le ha causado algunos efectos «pragmáticos» tras la publicación del libro que el autor ha comentado en sus presentaciones posteriores.

4. CONCLUSIONES

En los días previos a su muerte las voces de su cabeza se fueron ausentando con discreción.

Benito Romero (2022: 23)

Una voz que no es la mía pero que llevo dentro y me resulta familiar, me dice que abra los ojos.

Daniel Jándula, *Tener una vida* (2017: 7)

La escritura supone siempre una configuración y una reconfiguración de la personalidad, donde el habla interna y la externa son manifestaciones de lenguaje subjetivamente performativo, un lenguaje que hay que *precisar* por escrito: «Para Rousseau, entonces, su “yo verdadero” es diferente del yo que se muestra en la conversación con los demás, y requiere de la escritura para suplir los signos equívocos de su habla» (Culler, 2014: 21). La consciencia generalizada de la psique humana de que una o varias voces bullen en la articulación misma de su pensamiento tiene un sentido aún más profundo para quienes escriben, por cuanto tienen meridianamente claro que esa voz o esas voces también vertebran su pensamiento literario, su escritura de creación: «uno se pasa la vida discutiendo con los demás, pero sobre todo, y encarnizadamente, con ese interlocutor implacable, ubicuo e insomne –uno mismo» (Cercas, 1998: 12). En tales condiciones, es lógico que, coincidiendo con los movimientos estéticos más atentos a la interioridad del sujeto y su relación con una nueva configuración del discurso, ya desde el Romanticismo, pero especialmente desde principios del siglo XX, esas voces interiores salten a la novela y puedan funcionar como herramientas narrativas o como recursos para caracterizar psicológicamente a los personajes. Una mujer descrita en un relato de Fernanda Ampuero confiesa: «Fue también la primera vez que pensé en que tendría que vivir conmigo, una voz cansona, teatrera, insistente, toda mi vida» (2021: 36).

A lo largo del artículo hemos examinado la compleja realidad de la voz interior, hemos realizado aproximaciones cognitivas a sus funciones, se han planteado diversas

modalidades y regímenes de funcionamiento narrativo, y se han explorado varios ejemplos, con la finalidad de enfatizar hasta qué punto su aparición en un relato, especialmente cuando se presenta bajo la forma de la segunda persona verbal, es un vehículo óptimo para generar tensión con la figura autorial. Como apunta Luis Bravo, el autor de un texto «es el que conoce más de cerca la intención del mismo; porque ha oído el tono de la voz interna en el proceso de gestación, porque su oficio pasa por darle ritmo y voz a su criatura de lenguaje» (Bravo, en Mistrorigo, 2020: 24). La voz espejeada, es, en consecuencia, un trasunto de la voz propia, de la que se tuvo alguna vez durante el proceso de escritura, lo que tiene un claro hilo conductor con la autoría, especialmente en los casos de altas intensidades de la figura autorial —autobiografías y autoficciones—, según hemos analizado en relevantes supuestos extraídos de la narrativa contemporánea escrita en castellano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abenshushan, Vivian (2019). *Permanente obra negra*. Sexto Piso.
- Aguinaga, Luis Vicente de (2005). *La migración interior*. Abecedario de Juan Goytisolo. Consejo Nacional de Cultura.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo*. Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2020). «¿Vivir o escribir? Los diarios de Miguel Ángel Hernández». *Clarín. Revista de nueva literatura*, 145: 17–20.
- Ampuero, Fernanda (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma.
- Antolín Rato, Mariano (1999). *La única calma*. Alfaguara.
- Antolín Rato, Mariano (2022). *La suerte suprema*. Pez de Plata.
- Arroyo Redondo, Susana (2014). «El diálogo paratextual de la autoficción». En Ana Casas (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana / Vervuert.
- Artaud, Antonin (2019). *Las intermitencias del ser*, Francisco González Fernández (ed.). KRK Ediciones.
- Avilés, Javier (2016). *Un acontecimiento excesivo*. Rango Finito.
- Bagunyà, Borja (2022). *Los puntos ciegos*. Malastierras.
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*, ed. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus.
- Baquero Goyanes, Mariano (2001). *Estructuras de la novela actual*. Castalia.
- Benet, Juan (1973). *La inspiración y el estilo*. Seix Barral.
- Benveniste, Émile (1994). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI.
- Carruthers, Peter (1998). «Thinking in language? Evolution and a modularist possibility». En *Language and Thought. Interdisciplinary Themes*, ed. Peter Carruthers y Jill Boucher. Cambridge University Press.
- Castro, Celso (2011). *Astillas*. Libros del Silencio.
- Cercas, Javier (1998). *Una buena temporada*. Editora Regional de Extremadura.
- Clark, Andy (1999). *Estar ahí. Cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva*. Trad. Genís Sánchez Barberán. Paidós.
- Colanzi, Lilian (2017). *Nuestro mundo muerto*. Eterna Cadencia.
- Cometti, Jean-Pierre (2010). «Rodin y *La voz interior* o la anatomía del pensamiento». *La balsa de la Medusa*, 2: 25–36.
- Culler, Jonathan (2014). *Breve introducción a la teoría literaria*. Austral.
- Damasio, Antonio (2000). *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*. Editorial Andrés Bello.
- De Man, Paul (2007). *La retórica del romanticismo*. Akal.

- Demetrio y Longino (1979). *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Ed. y trad. José García López. Gredos.
- Díez Ruiz, Fernando y Pedro César Martínez Morán (2021). «Por qué hablar con uno mismo ayuda a salir adelante en tiempos de pandemia». *The Conversation*, 08/02/2021. <https://theconversation.com/por-que-hablar-con-uno-mismo-ayuda-a-salir-adelante-en-tiempos-de-pandemia-154699>.
- Dilthey, Wilhelm (1980). *Introducción a las ciencias del espíritu*. Alianza Universidad.
- Dorit Bar-On y Jordan Ochs (2018). «The Role Of Inner Speech In Self-Knowledge». *Teorema: Revista internacional de filosofía*, XXXVII(1): 5–22.
- Eagleman, David (2013). *Incógnito. Las vidas secretas del cerebro*. Anagrama.
- Eagleman, David (2017). *El cerebro. Nuestra historia*. Anagrama.
- Eakin, Paul John (1994). *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*. Megazul.
- Elvira, Javier (2020). *La inteligencia verbal. El lenguaje como reforzador cognitivo*. Visor Libros
- Fernández Cubas, Cristina (1981). *Mi hermana Elba*. Tusquets.
- Fernyhough, Charles (2016). *The Voices Within*. Profile.
- Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. Routledge.
- Frisch, Max (1990). *No soy Stiller*. Seix Barral.
- Gerber Bececci, Verónica (2015). *Conjunto vacío*. Almadía.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2000). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, ed. Miguel Salmerón. Cátedra.
- Gomila, Antoni (2002). «La perspectiva de segunda persona de la atribución mental». *Azafea. Revista de Filosofía*, 4: 123–138.
- González Sainz, José Ángel (2021). *La vida pequeña. El arte de la fuga*. Anagrama.
- Goytisolo, Juan (1976). *Furgón de cola*. Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (2004). «Fe de erratas», *El País*, 27/11/2004, 13–14.
- Goytisolo, Juan (2005). *Obras completas I. Novelas y ensayo (1954-1959)*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Goytisolo, Juan (2006). *Obras completas III. Novelas (1966-1982)*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Groethuysen, Bernard (2020). «Epistemología del sueño». En *Poder del sueño. Relatos antiguos y modernos*, ed. Roger Callois. Atalanta.
- Gutiérrez, Pablo (2018). *Cabezas cortadas*. Seix Barral.
- Hernández, Sònia (2015). *Los Pissimboni*. Acantilado.
- Hernández, Sònia (2019). *El lugar de la espera*. Acantilado.
- Hernández, Miguel Ángel (2015). *Presente continuo. Diario de una novela*. Editorial Balduque.
- Hernández, Miguel Ángel (2018). *El dolor de los demás*. Anagrama.
- Humanes, Iván (2015). *Lengua de orangután*. Editorial Base.
- Ibáñez, Andrés (2020). *Nunca preguntes su nombre a un pájaro*. Galaxia Gutenberg.
- Jándula, Daniel (2017). *Tener una vida*. Candaya.
- Jaramillo, Darío (2006). *La voz interior*. Pre-Textos.
- Jarnés, Benjamín (2007). *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*, Domingo Ródenas de Moya (ed.). Fundación Santander Central Hispano.
- Jiménez Serrano, Marta (2021). *Los nombres propios*. Sexto Piso.
- Kant, Immanuel (2015). *Antropología*. Alianza.
- Lledó, Emilio (2020). *Fidelidad a Grecia*. Taurus.
- Llored, Yannick (2021). «Don Julián, de Juan Goytisolo, después de la “reivindicación”». *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 44: 279–296.

- López López, Carmen María (2021). *El discurso interior en las novelas de Javier Marías: los ojos de la mente*. Brill.
- Machado, Antonio (1999). *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.). Austral.
- Mairal, Pedro (2017). *La uruguaya*. Libros del Asteroide.
- Manuel, Don Juan (2019). *El Conde Lucanor*. Alfonso I. Sotelo (ed.). Cátedra.
- Meek, Margaret (2004). *En torno a la cultura escrita*. Fondo de Cultura Económica.
- Méndez, Begoña (2022). *Autocienciaficción para el fin de la especie*. Hurtado & Ortega.
- Mignolo, Walter D. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Crítica.
- Montero, Rosa (2022). *El peligro de estar cuerda*. Seix Barral.
- Montfort, José S. de (2014). *Fin de fiestas*. Suburbano Ediciones.
- Mora, Vicente Luis (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2016)*. Iberoamericana / Vervuert.
- Mora, Vicente Luis (2020). «Voz interior y dialogismo cerebral en la poesía española contemporánea». *Studi Ispanici*, XLV: 461–480.
- Moreno, Javier (2019). *Null Island*. Candaya.
- Morin Alain y Breanne Hamper (2012). «Self-Reflection and the Inner Voice: Activation of the Left Inferior Frontal Gyrus During Perceptual and Conceptual Self-Referential Thinking». *The Open Neuroimaging Journal*, 6: 78–89.
- Murdoch, Iris (2019). *La soberanía del bien*. Ed. Andreu Jaume. Taurus.
- Paz Soldán, Edmundo (2014). *Iris*. Alfaguara.
- Perrone-Bertolotti, Marcela, Lucile Rapin, Jean-Philippe Lachaux, Monica Baciú, y Hélène Loevenbruck (2014). «What is that little voice inside my head? Inner speech phenomenology, its role in cognitive performance, and its relation to self-monitoring». *Behavioral Brain Research*, 261: 220–239.
- Nuño, Sihara (2022). *La filtración de la luz*. Chamán Editores.
- Olés, Piotr K., Thomas M. Brinthaup, Rachel Dier y Dominika Polak (2020). «Types of Inner Dialogues and Functions of Self-Talk: Comparisons and Implications». *Frontiers in Psychology*, 11(227): 1–10.
- Pascual, David (2021). *Gordo de Porcelana*. Temas de Hoy.
- Pauen, Michael (2009). «Autocomprensión humana, neurociencia, y libre albedrío: ¿se anticipa una revolución?». En Francisco J. Rubia (ed.), *El cerebro: avances recientes en neurociencia* (pp. 135–152). Editorial Complutense.
- Pereda, Rosa María (1982). «Juan Goytisolo: “Paisajes después de la batalla es mi primera novela de humor”», *El País*, 16/11/1982. https://elpais.com/diario/1982/11/16/cultura/406249210_850215.html.
- Peyrou, Mariano (2016). *De los otros*. Sexto Piso.
- Píndaro (2005). *Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*. UNAM.
- Puche, Javier (2019). *Línea de fuego*. Renacimiento.
- Rabasa, Eduardo (2015). *La suma de los ceros*. Pepitas de Calabaza.
- Rodríguez, Luis (2019). *8.38*. Candaya.
- Romero, Benito (2022). *Una galaxia imperfecta*. La Isla de Siltolá.
- Romero, César (2016). «Prosa no común», *Diario de Sevilla*, 10/04/2016. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Prosa-comun_0_1015998750.html.
- Romero, Rosa (2021). *Puntos de fuga (Cuaderno de Alemania)*. Renacimiento.
- Rosa, Isaac (2013). *La habitación oscura*. Seix Barral.
- Rossi, Alejandro (1997). *Manual del distraído*. Círculo de Lectores.
- Sampson, Anthony (2006). «La alucinación verbal y el lenguaje interior». *Revista Colombiana de Psiquiatría*. XXXV(1): 85–95
- Sarlo, Beatriz (1996). *Instantáneas*. Ariel.

- Schmitt, Arnaud (2015). «La autoficción y la poética cognitiva». En Ana Casas (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana / Vervuert.
- Senabre, Ricardo (1971). «Evolución de la novela de Juan Goytisolo», *Reseña*, 41: 3–5.
- Unamuno, Miguel de (1994). *Niebla*, Mario J. Valdés (ed.). Cátedra.
- Uribe, Kirmen (2010). *Bilbao-New York-Bilbao*. Seix Barral.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2015). Autobiografía. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*.
http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos/A.
- Valente, José Ángel (1997). *Notas de un simulador*. La Palma.
- Vallés Calatrava, José R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana / Vervuert.
- Vauthier, Bénédicte (2012). «Preliminares y estudio de crítica genética». En Bénédicte Vauthier (ed.), *Juan Goytisolo, Paisajes después de la batalla* (pp. 15–188). Universidad de Salamanca.
- Villanueva, Darío (1993). «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía». En José Romera et alii (eds.), *Escritura autobiográfica*. Visor.
- Wilkinson, Sam (2020). «The Agentive Role of Inner Speech in Self-Knowledge». *Teorema. Revista internacional de Filosofía*, 39(2): 7–26.
- Yépez, Heriberto (2005). *A.B.U.R.T.O*. Editorial Sudamericana.