

**UNIVERSIDAD DE ORÁN**  
**FACULTAD DE LENGUAS LETRAS Y ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE LENGUAS LATINAS**  
**SECCIÓN DE ESPAÑOL**  
**TESIS DE DOCTORADO**  
**OPCIÓN: LITERATURA**

**TEMA:**

**ANÁLISIS DE LA POLIFONÍA EN LOS MONÓLOGOS**  
**DE**  
***TIEMPO DE SILENCIO* DE LUIS MARTÍN SANTOS**

**Presentado por:**

TOUIL Khalida

**Dirigido por:**

Profesora KHELLADI Zoubida

**Tribunal:**

GHLAMALLAH Zineb	Prof. Dr	Universidad de Orán	Presidente
KHELLADI Zoubida	Prof. Dr	Universidad de Orán	Ponente
LAKHDARI Sadi	Prof. Dr	Universidad de Paris IV-Sorbonne	Vocal
ZERROUKI Saléha	Dr	Université de Argel II	Vocal
LAPIEDRA GUTIÉRREZ Eva	Dr	Universidad de Alicante	Vocal
MOUSSAOUI Mériem	Prof. Dr	Universidad de Orán	Vocal

A MIS QUERIDOS PADRES  
EN MEMORIA DE FATMA BENHAMAMOUC

## AGRADECIMIENTOS

Con estas líneas, quiero dejar constancia de mi profundo reconocimiento y agradecimiento a:

La Profesora Doctora KHELLADI Zoubida por su constante disponibilidad, sus expertas sugerencias, por sus enriquecedoras enseñanzas sobre la literatura y la cultura españolas, y por su apoyo.

Al Profesor Doctor LAKHDARI Sadi, por sus incansables correcciones y su apoyo permanente, por sus específicas aportaciones en el campo de la literatura española, su paciencia, sugerencias bibliográficas, y por sus diestras aclaraciones sobre algunos conceptos del análisis de discurso, por el interés que ha manifestado por este trabajo y la cordial firmeza con la que lo ha codirigido.

A las Profesoras Doctoras, GHLAMALLAH Zineb y MOUSSAOUI Mériem, por sus consejos, sugerencias bibliográficas y apoyo.

Agradezco también a las Doctoras ZERROUKI Saléha y GUTIEREZ LAPIEDRA Eva, por haber aceptado revisar mi tesis doctoral.

A la Profesora Doctora Fatima Zohra CHIALI, Directora del laboratorio LOAPL, por su amabilidad y su disponibilidad,

Un especial agradecimiento a Lorena ÁLVAREZ RODRIGO, por su ayuda, y su disponibilidad.

Muchas gracias.

# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>Capítulo 1: Aspectos teóricos</b>	
1. El monólogo interior .....	7
2. La polifonía.....	10
3. Los narradores de la narración.....	13
4. El ethos.....	17
5. El discurso relatado.....	18
<b>Capítulo 2: La novela española de postguerra y la nueva novelística</b>	
1.Contexto socio.histórico: el fin de la guerra civil y sus consecuencias.....	23
2. Las primeras manifestaciones de postguerra.....	26
3. El realismo social de los años cincuenta.....	28
4. <i>Tiempo de silencio</i> la nueva novelística española.....	30
4.1. El autor y su contexto: bio.bibliografía .....	30
4.2. <i>Tiempo de silencio</i> la novela nueva española.....	35
<b>Capítulo 3: Estructura de <i>Tiempo de silencio</i></b>	
1.Estructura externa.....	40
2.Estructurainterna.....	40
2.1.Presentación del tema y argumento.....	40
2.2. Presentación del argumento.....	49

2.3. Los personajes.....	52
2.4. El tiempo.....	60
2.5. El espacio.....	63
2.6. Técnicas narrativas.....	68

## **SEGUNDA PARTE: Análisis de los monólogos interiores de *Tiempo de silencio***

### **Capítulo 1: Los monólogos interiores en *Tiempo de silencio***

1. Corpus de los monólogos interiores.....	80
2. Características de los monólogos interiores de <i>Tiempo de silencio</i> .....	84
3. La actualización dentro de los monólogos interiores de <i>Tiempo de silencio</i> .....	89
3.1. Identificación del locutor.....	89
3.2. Designación del locutor.....	91
3.3. Actualización espacial del locutor de los monólogos de <i>Tiempo de silencio</i> .....	96
3.4. Actualización temporal del locutor de los monólogos de <i>Tiempo de silencio</i> .....	100
3.5. La referencia de los monólogos de <i>Tiempo de silencio</i> .....	105

### **Capítulo 2: La estructura enunciativa de los monólogos interiores de *Tiempo de silencio***

1. El discurso relatado.....	112
1.1. Monólogos interiores en discurso directo.....	113
1.2. Monólogos interiores en discurso indirecto.....	114
1.3. Monólogos interiores en Formas intermediarias.....	115
1.3.1. Entre discurso directo y discurso directo libre.....	115

1.3.2. Entre discurso directo y discurso indirecto libre .....	117
1.4. Estructuras dialogales entre los diferentes discursos.....	118
1.4.1. La repetición.....	118
1.4.2. El encadenamiento isotópico y gramatical.....	120
2. Estudio de la modalización.....	123
3. Multiplicidad de los tiempos verbales en los monólogos interiores de <i>Tiempo de silencio</i> .....	130

### **Capítulo 3: Monólogos interiores, monólogos autonomizados y discurso relatado**

1. Características de los monólogos autonomizados de <i>Tiempo de silencio</i> .....	145
1.1. Inserción dentro del texto.....	146
1.2. Formas de separación entre discurso citado y discurso citante.....	147
2. Discurso directo libre en <i>Tiempo de silencio</i> .....	149
2.1. Discurso directo libre y monólogo interior.....	154

## **TERCERA PARTE: Monólogo interior y polifonía en *Tiempo de silencio*.**

### **Capítulo 1: El monólogo, un discurso polifónico.**

1. Separación de los monólogos en secuencias.....	161
2. La polifonía enunciativa.....	162
3. Monólogo interior, Discurso directo libre y polifonía.....	172
3.1. Monólogo interior y dialogismo.....	172
3.2. Discurso directo libre y dialogismo.....	173

**Capítulo 2: Metalepsis, polifonía actorial y significación ética dentro de *Tiempo de silencio***

1. La metalepsis dentro de <i>Tiempo de silencio</i> .....	177
1.1. Intrusión del narrador dentro de la narración.....	177
2. Polifonía actorial y significación ética.....	180
2.1. El estatuto ético de los locutores de los monólogos interiores.....	181
2.2. El estatuto ético del narrador.....	185

**Capítulo 3: Archinarrador, narrador, autor**

1. Narrador omnisciente.....	196
2. Relación del narrador con lo narrado.....	199
2.1. Relación del narrador con los personajes.....	199
2.2. Relación del narrador con el autor.....	204
3. El lenguaje.....	207
3.1. Retorcismo.....	208
3.2. Variedad de estilos y registros.....	212
3.3. Peculiaridades sintácticas.....	215
<b>Conclusión general.....</b>	<b>215</b>

Bibliografía.....	219
-------------------	-----

Anexos

# INTRODUCCIÓN

Los años que siguen la guerra civil española, vienen marcados por el nacimiento de una generación de escritores destinados, ante todo, a testimoniar, denunciar y combatir.

Tenían que elegir un contenido y una forma: el mensaje social debía ser impersonal, y tenía que ser destinado a la masa de los explotados.

Estos autores se acercan a una postura más crítica por la elección de temas y personajes desvalidos y problemáticos, con una realidad vital más cruda y difícil, todo expresado con un lenguaje fácil, al alcance de todos.

Frente a este tipo de literatura, Martín Santos, publica su obra *Tiempo de silencio*, donde usa unos procedimientos técnicos que le permitieron alejarse radicalmente de la narrativa dominante en aquel momento en España.

Luis Martín-Santos escribió su novela *Tiempo de silencio* en el año 1960, fue publicada dos años después. Debido a la censura franquista, la obra completa pudo ser publicada sólo 19 años después o sea en el año 1981.

Cuando leemos la novela por primera vez, lo que más suele llamar nuestra atención es como el autor maneja el lenguaje, y crea un personaje novelístico en función de su individualidad. Esto se manifiesta en varios aspectos: monólogos interiores, discursos directos e indirectos libres, y diálogos. Sin embargo, una lectura de los monólogos de *Tiempo de silencio*, nos conduce a ver que el autor, crea otros locutores invisibles, que pretenden organizar y gobernar estos discursos, para permitir al lector la comprensión del interior de los personajes, y de la situación de la sociedad.

Por eso nuestra motivación para este trabajo tiene su origen en una admiración de este tipo de discursos, usados por el autor, lo que nos impulsó a explorarlo con mayor detalle.

Nuestra tesis lleva por título *Análisis de la polifonía en los monólogos de Tiempo de silencio de Luis Martín Santos*. Nos proponemos analizar de manera

descriptiva el fenómeno de la *polifonía* en los monólogos, por un lado, y en qué esta *polifonía* es constitutiva de literariedad por otro.

El monólogo en *Tiempo de silencio* es muy presente y peculiar, y no porque sea el único ni el principal recurso narrativo sino porque refleja la interioridad, e intimidad de los personajes, y al mismo tiempo el cruce de muchas voces que crean una complejidad de arquitecturas frásticas. Por esta razón podemos afirmar que *Tiempo de silencio* es una obra polifónica.

Analizando la *polifonía* de los monólogos de la obra, trataremos de observar y demostrar la siguiente hipótesis: el monólogo de Martín Santos en *Tiempo de silencio* es uno de los elementos más importantes que participan en la creación del mundo ficcional de la obra, porque vienen para caracterizar a los personajes. Gracias a ellos aprendemos cuáles son los problemas, contradicciones, las frustraciones, la baja moral de estos personajes.

A su vez estos monólogos cumplen una función narrativa, para informarnos de las situaciones de algunos personajes. Por estas razones, decimos que estos discursos matizan todo el conjunto de la obra. En otras palabras: si quitáramos los monólogos del texto, y los sustituyéramos con otras formas discursivas, no sólo cambiaríamos la expresión del autor, sino cambiaríamos también el sentido de toda la obra.

Hemos observado que en *Tiempo de silencio*, la *polifonía* está muy a menudo relacionada con los monólogos, y que esta relación se manifiesta de maneras diferentes. Los objetivos de nuestro análisis serán los siguientes:

- 1-Designar y describir los casos particulares de monólogos.
- 2-Observar cómo se estructuran, y cómo pueden ser polifónicos.
- 3-Estudiar el papel de esta *polifonía* dentro del contexto de la obra entera.

Para poder operar con los términos de la “*polifonía*” y el “*monólogo*”, y usarlos de manera apropiada definimos primero la base teórica, sobre la que más tarde podremos construir el estudio en la obra.

En *Tiempo de Silencio* Martín Santos rescataba recursos literarios que habían caído en desuso, dándoles una vuelta y recreándolos a su manera para transmitir su relato. Por tanto, la creación de su nuevo estilo era el resultado de la conjunción de otros anteriores pero actualizando su forma. Hay que decir que si bien se distanció en la forma no lo hizo tanto en la esencia de su mensaje que no era otro que la denuncia social propia de su época, dada la lamentable situación económica, política y social en aquel entonces. Fue sin duda esta combinación, lo que le hizo merecedor de la crítica convirtiéndose en un hito literario. Y es en esta combinación de técnicas, de estilos, de recursos, que basamos nuestra tesis y la hipótesis de la misma, porque son estos recursos y estas formas de expresión las que explicarán la hipótesis de nuestra tesis. Son estas técnicas las que aportan *polifonía* a sus monólogos, y por tanto literariedad.

En la primera parte, repasamos los puntos más importantes para llevar a cabo este trabajo. Como primer paso, damos unas definiciones de las teorías que utilizamos en nuestro trabajo.

En el segundo capítulo tratamos los puntos siguientes:

-El contexto histórico-literario-social, donde situamos *Tiempo de silencio* dentro de una realidad concreta. En este capítulo, explicitamos el mundo extra-literario de la novela.

-El segundo punto de esta parte, que titulamos bio-bibliografía, presentaremos las fechas significativas del autor. Aportaremos los datos que se relacionan con su vida, su obra y el contexto cultural al que pertenece.

En el tercer capítulo, analizamos la estructura narrativa de la obra, donde definimos los componentes narrativos que le dan su coherencia.

En la segunda parte, nos centramos en el análisis de los monólogos de *Tiempo de silencio*. Al principio del primer capítulo, sacamos a luz los resultados del análisis de los monólogos de un corpus de varios personajes de la novela, apoyándonos en la teoría de Dujardin. Mostramos las diferentes características de estos monólogos, y responderemos a las preguntas siguientes: ¿Quién habla en estos monólogos? ¿Dónde y cuándo enuncia estos discursos? Estos dos puntos los trataremos en los dos primeros capítulos de esta parte.

En el tercer capítulo, analizamos la estructura de estos monólogos y los definiremos lingüísticamente. De este modo presentaremos los aspectos más importantes del monólogo, y veremos, más tarde, su contexto.

En la tercera parte, nos dedicaremos al estudio de la *polifonía* en *Tiempo de silencio*, y sacaremos el cruce de las voces dentro de estos monólogos. Con este análisis examinaremos los diferentes narradores, y las relaciones que tienen con los distintos personajes. Esto nos lleva a un profundo estudio de la *polifonía* dentro de la narración, por lo tanto al verdadero significado de la obra.

El marco teórico en el que se sitúa nuestro estudio es el de la lingüística textual, que supone el estudio de la lengua desde el punto de vista de su uso, e intenta asumir tanto los aspectos enunciativos del lenguaje, como el conjunto de fenómenos que estudia la pragmática.

Puesto que nuestro estudio se centra en la determinación y análisis de los textos del habla del *monólogo interior* desde su peculiaridad enunciativa, hemos tenido en cuenta su pertenencia a un uso particular de la lengua, por eso partiremos de una concepción pragmática de lo que es el *monólogo interior*, para realizar, posteriormente, el análisis de los textos literarios de acuerdo con una aproximación enunciativa, textual y pragmática.

## **PRIMERA PARTE**

## Capítulo 1: Aspectos teóricos

## Introducción

El análisis del discurso es un campo muy ambiguo, y tiene una gran cantidad de acepciones y actividades, que nos llevan a enfrentarnos con una gran variedad terminológica.

Por estas razones, hemos preferido citar y descubrir brevemente los principios y teorías que dan sentido al trabajo que se realiza.

Es de advertir que, en este campo teórico, podemos contemplar cada una de estas teorías por separado, su aplicación en la práctica exige que sean tratados conjuntamente, debido a la estrecha relación con que operan en una obra tan compleja como *Tiempo de silencio*.

### 1. El monólogo interior

El *monólogo interior* es una técnica literaria que consiste en presentar el discurso de un solo hablante. Es un diálogo interiorizado entre un *yo* locutor, y un *yo* receptor.

Podemos decir también que el *monólogo interior* es un lenguaje no oído y no pronunciado, por medio del cual el personaje expresa sus pensamientos más íntimos.

Mediante el *monólogo interior*, el novelista penetra en la conciencia del personaje, la expone ante el lector, a través de sus fantasías, recuerdos, sueños, pensamientos, emociones, juicios.

Esta manera de presentar las informaciones puede ayudar a caracterizar a los personajes, avanzar la acción, explicarla, establecer un ambiente o tono, crear suspenso.

En 1898, Edouard Dujardin definió el *monólogo interior* de esta manera:

[...]. Le monologue intérieur est, [...], le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-

dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant<sup>1</sup>.

Esta técnica se caracteriza por la expresión de lo que el personaje piensa y siente en un diálogo consigo mismo. Además, el vocabulario que usa el narrador produce un efecto emocional sobre el lector y también ayuda a comunicar el tema: este lenguaje puede ser llano o poético, lleno de metáforas y símiles y otras imágenes y figuras.

En cuanto al tono puede ser melancólico o alegre, oscuro o misterioso; puede sugerir el terror o la inocencia, y un sentido histórico. Este tono es la actitud que adopta el narrador ante los asuntos textuales, es decir, ante lo que está narrando y ante lo que el autor quiere comunicar.

Desde el punto de vista de la recepción, podemos decir que la lectura y comprensión de este tipo de discurso resultan inquietantes e incómodas, porque sus frases no tienen sentido, ni explicaciones, y son carentes de lógica racional.

“*El monólogo interior es un paseo por el lado más desconocido e inhóspito de la mente*<sup>2</sup>”, y tiene mucho que ver con:

- Las asociaciones libres de ideas y palabras.
- Los sueños, el inconsciente.
- El fluir de la conciencia: pensamiento puro, sin palabras sin control y sin censura.
- La escritura automática: escribir sin parar todo lo que está pensando al mismo tiempo que escribe.

En cuanto a las funciones estilísticas, Juan Luis Suárez Granda, los resume en los siguientes puntos,

---

<sup>1</sup>DUJARDIN, Edouard., *Le monologue intérieur*, Paris : Messein, 1931, (Reeditado Le Dilettante, 1989), p.58. Citado en STOLZ, Claire, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, Paris : Honoré Champion, 1998, p.27.

Traducción disponible en [wwwhttp://artefactosliterarios.wordpress.com/2011/09/11/tiempo-de-silencio-luis-martin-santos-2/](http://artefactosliterarios.wordpress.com/2011/09/11/tiempo-de-silencio-luis-martin-santos-2/): El monólogo interior es [...] el discurso sin oyente y no pronunciado, mediante el cual un personaje expresa su pensamiento más íntimo, el más cercano posible del inconsciente, anteriormente a toda organización lógica.... Su objetivo es evocar el flujo ininterrumpido de pensamientos que atraviesan el alma del personaje a medida que surgen y en el orden que surgen, sin explicar el encadenamiento lógico [...], por medio de frases reducidas al mínimo de relaciones sintácticas, de forma que da la impresión de reproducir los pensamientos tal como llegan a la mente.

<sup>2</sup> PÁEZ, E., *Escribir manual de técnicas narrativas*, Madrid: SM, 2001, p. 65.

-Aumento de la verosimilitud, contribuyendo a dar mayor ilusión de verdad al ser los propios personajes los que hablan con el lector, sin la mediación del autor.

-Enriquecimiento de registros lingüísticos, ya que cada personaje expresa sus ideas con su lenguaje o idiolecto, pudiendo captarse así sus peculiaridades culturales, su idiosincrasia, etc.

-El personaje se presenta a sí mismo mediante sus pensamientos, por cómo cuenta unos hechos, y de paso, refleja datos sobre su extensión social, hábitos mentales<sup>1</sup>.

La noción de *monólogo interior* existe en los novelistas del siglo XIX.

Esto se ve en autores como Stendhal en su *Filosofía Nova*, en 1804, cuando dice,

On pense beaucoup plus vite qu'on ne parle. Supposons qu'un homme pût parler aussi vite qu'il pense et sent, que cet homme une journée entière prononçât de manière à n'être entendu d'un seul homme tout ce qu'il pense et sent, qu'il y eût, cette même journée, toujours à côté de lui un sténographe invisible qui pût écrire aussi vite que le premier penserait et parlerait [...] nous aurions un caractère peint pendant un jour aussi ressemblant que possible [...]<sup>2</sup>.

Balzac utilizó también esta técnica en *Le père Goriot*, en 1835. El novelista piensa que, « [...] quand on s'attaque à quelque chose dans le ciel il faut viser Dieu. Ces paroles sont la formule brève des mille et une pensées entre lesquelles il flottait<sup>3</sup>. ».

En la literatura española, Clarín, en su estudio sobre Galdós, habla de un procedimiento narrativo nuevo, que debe su identidad gracias a los rasgos de emancipación narrativa e interioridad<sup>1</sup>, y la atribuye al movimiento naturalista, con Flaubert y Zola,

Otro procedimiento que usa Galdós con más empeño y acierto que nunca, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera

---

<sup>1</sup>SUÁREZ GRANDA, Juan Luis, *Guías de lectura. Tiempo de silencio. Luis Martín-Santos*. Madrid: Alhambra, 1989, p. 16.

<sup>2</sup> MARTINEAU, Henri, *Stendhal, précurseur de James Joyce, Le Figaro*, N°27, 1930, Citado en BURNAT, Silvia, *El monólogo como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, Madrid: José Porrúa Turanzan, S.A., 1980, p. 77.

<sup>3</sup>SODERLIND, Johannes, *The interior Monologue: a linguistic approach*, Citado en BURNAT, S., *Op. cit.*, 1980, p. 77.

<sup>1</sup>BURNAT, Silvia, *Op. cit.*, 1980, p.48.

dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste<sup>1</sup>.

Pérez Galdós, se considera como el pionero de esta técnica en las letras españolas, con los monólogos de Isidora Rufete, en *La Desheredada*, en 1881.

Esta nueva forma ha sido adoptada también en la narración de *Sebastopol* de Tolstoi, en 1868, y en el relato de Dostoievski *Une douce créature*, en 1876. Sin embargo, los estudios designan la obra *Les lauriers sont coupés* de Edouard Dujardin como promotora de este procedimiento.

Luis Martín Santos en su obra usa esta técnica. Empieza y termina su obra con monólogos del protagonista, que contienen el principio y el final de la historia que cuenta la novela. Estos discursos dejan hablar a los personajes libremente, pero el autor interviene como narrador mediante unos comentarios e interpretaciones. Mediante estos monólogos, el autor aprovecha para hablar por voz del personaje, explicando lo que quieren decir.

## 2.La polifonía

La polifonía es un término musical y literario. En música, se define como el conjunto de los sonidos simultáneos, en que cada uno expresa una melodía, pero que forman una armonía.

En la literatura textual, se refiere a la multiplicidad de las voces dentro de un texto narrativo. Esta pluralidad se refleja con la presencia de unos sujetos: sujetos lectores, sujetos autores y sujetos personajes. Cada uno de estos sujetos presenta su propio discurso y su propia visión del mundo. Eso significa que el término de la polifonía se refiere a las distintas voces que encontramos dentro de un texto, y las diferentes visiones que tiene cada locutor.

Bakhtine en su libro *Esthétique et théorie du roman*<sup>2</sup>, afirma que el ser hablante nunca puede ser un *yo* individual, sino que es un conjunto de *yoes*, porque siempre se refiere a lo que los demás dicen,

---

<sup>1</sup>*Ibid*, p. 48.

<sup>2</sup>BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

Dans la vie courante on se réfère surtout à ce que disent les autres....Dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles), transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité (ou, plutôt, de partialité)<sup>1</sup>.

Así todos los discursos contienen varios enunciados, múltiples personajes y muchas voces, que le dan una dimensión polifónica.

Resulta un poco complejo resumir todo lo que dijo Bakhtine sobre este fenómeno, pero de manera muy esquematizada, podemos decir que para él la polifonía caracteriza el género literario novelesco, que denomina fenómeno del sistema de fusión de los lenguajes organizados literalmente<sup>2</sup>.

A partir de ello, podemos afirmar que la problemática de la polifonía toca la identidad del sujeto de la enunciación. A este sujeto que se le suele llamar *locutor*, *sujeto hablante* o *enunciador*, tiene tres estatutos:

- Productor físico del enunciado (individuo quien habla o escribe), es un ser del mundo, y dentro de la teoría polifónica se presenta como un sujeto hablante.
- El locutor, es el productor de una enunciación escrita, dirigida a un destinatario lector, en un lugar y momento determinados.
- Un enunciador, es el verdadero responsable de las palabras que el locutor recupera, y puede ser el narrador o los personajes de la obra.
- Responsable de los actos ilocutivos; cada enunciación cumple un acto que modifique las relaciones entre los interlocutores, promesas, órdenes, en este caso se habla de actos de discursos.

Estos estatutos están realizados en el mismo tiempo por el ser que produce el enunciado.

---

<sup>1</sup>*Ibid*, p.158.

Traducción personal: En la vida cotidiana nos referimos especialmente a lo que otros dicen.... En la charla actual de cualquier hombre que vive en la sociedad, la Por lo menos la mitad de las palabras que habla son las de los demás (reconocido como tal), enviada a todos los grados posibles de la precisión y la imparcialidad (o, mejor dicho, la parcialidad).

<sup>2</sup>*Ibid*, p.14.

El texto de *Tiempo de silencio* es polifónico. Luis Martín Santos, al escribir su obra, decidió aportar cambios y mezclar muchos recursos, para dar su punto de vista como autor, y también para visualizar la realidad que describió.

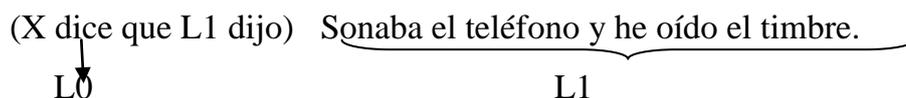
Para su propósito, recurrió a una multiplicidad de voces de narradores. Encontramos diálogos y monólogos de personajes, relatos del propio narrador, y a veces mezcla la voz del narrador con la del personaje, mediante el uso del discurso indirecto libre. En nuestro estudio estudiaremos cómo los monólogos usados en la obra, que suponen tener un solo locutor, son polifónicos.

Estos discursos interiorizados tienen dos funciones; de un lado vienen para caracterizar a los personajes, es decir informar al lector de sus condiciones, frustraciones, ilusiones; y de otro lado, tiene una función narrativa, como es el caso en el monólogo de la dueña de la pensión cuando nos cuenta su pasado.

La polifonía de estos monólogos radica también en la forma de transmitirlos; algunos vienen bajo forma de discurso directo, otros en discurso indirecto, y otro de forma intermediaria, es decir entre discurso directo y discurso indirecto libre.

Todas ellas vienen salpicadas de cultismos y latinismos, de un léxico peculiar, muchas veces científico.

Para llevar a cabo este estudio, nos hemos apoyado sobre los estudios hechos por Oswald Ducrot<sup>1</sup>, sobre la polifonía. Éste, piensa que el autor de un enunciado no se expresa directamente, sino que pone en escena, en el enunciado mismo, un cierto número de locutores, de figuras discursivas. Según él, el sentido del enunciado nace de la confrontación de las diferentes voces que allí aparecen. Si por ejemplo tomamos el enunciado, “*Sonaba el teléfono y he oído el timbre*” (*Tiempo de silencio*)<sup>2</sup>, el locutor da existencia a otros enunciadores,



<sup>1</sup>DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, (1984-1986)

<sup>2</sup>En adelante abreviado como Tds, con el número de la página.

En este enunciado, tenemos un locutor que articula las palabras, y otro locutor que se presenta como el motor del primero, es decir que él es quien gobierna y organiza las diferentes voces que aparecen en el mismo enunciado.

La polifonía en *Tiempo de silencio*, viene manifestada mediante el discurso que presenta los diferentes puntos de vista, y que no coinciden con el locutor. Ducrot, los define de la manera siguiente,

Llamo enunciadores a esos seres que supuestamente se expresan a través de la enunciación sin que por ello se les atribuyan palabras precisas; si ellos “hablan” es sólo en el sentido de que la enunciación aparece como si expresara su punto de vista, su posición, su actitud, pero no en el sentido material del término<sup>1</sup>.

A partir de esto, hemos decidido estudiar la polifonía a partir de sus dos aspectos, internos y externos. Aspectos internos, porque las múltiples relaciones dialógicas y dialogales se instalan dentro del texto de la novela, gracias a las diferentes voces de los personajes y las voces de los narradores. Externos, porque la polifonía pone en evidencia todos los aspectos de la intertextualidad.

De este análisis extraemos una serie de características importantes para los conceptos de locutor y enunciador.

### **3. Los narradores de la narración**

Tema, argumento y trama son los pilares esenciales de un relato o una historia pero podemos preguntarnos: ¿Quién pone de manifiesto estos tres elementos? ¿Quién da movimiento, inicio y final a estas historias? No podemos decir que es el escritor. La historia se cuenta a sí misma desde tiempos inmemoriales, y los escritores y lectores aceptan el pacto implícito que pretende la existencia de un narrador. Éste puede tener muchas figuras y perspectivas que vamos a ver a continuación:

---

<sup>1</sup>DUCROT, Oswald, *Op. cit.*, 1984-1986, p. 208.

### **3.1. Narradores en tercera persona**

Es el narrador que se distancia de las situaciones de los personajes, pero no por eso los conoce menos. Es, precisamente, quien tiene la visión más completa de lo que piensan los entes de la ficción.

### **3.2. Narrador omnisciente**

Es el narrador que lo sabe todo. Conoce a todos los personajes. Todo está a su alcance: las reacciones, los sentimientos, los pensamientos, las percepciones, el pasado y el futuro. El narrador omnisciente es el más utilizado en la literatura, porque permite manejar a los personajes con sus técnicas, como por ejemplo ocultar algo, el lector piensa que no solo juega con los personajes sino también con los lectores, ya que en ocasiones oculta y disfraza informaciones vitales con el fin de conseguir que la trama no decaiga<sup>1</sup>.

### **3.3. Narrador en primera persona**

Este procedimiento se utiliza también, con frecuencia, en el relato o la historia narrada en primera persona donde se suele poner peso en las construcciones y evolución de los personajes, dando menos importancia al argumento en cuanto a sucesión de hechos ocurridos. El narrador en primera persona hace al lector partícipe de sus vivencias, de sus sentimientos, como protagonista u observador. Este narrador refuerza la intención del autor de implicar más al lector, de envolverlo en la trama a través de la identificación con esta voz que puede ser la propia.

Se puede distinguir dos tipos de narradores en primera persona:

---

<sup>1</sup> PÁEZ, Enrique, *Op. cit.*, 2001, p. 134.

### **3.3.1. Narrador protagonista**

Es el narrador de la historia autobiográfica. Cuenta su historia, lo que le pasó, lo que le ocurrió. El efecto que crea la narración de este narrador no es el mismo que las demás: el efecto emocional es distinto.

### **3.3.2. Narrador testigo**

Viene en primera persona, pero no es protagonista. Es observador dentro de la historia y cuenta lo que ha pasado a otro. No tiene acceso a los pensamientos del resto de los personajes, sino que pretende ser un observador extraño que de algún modo casual presencié, investigó, imaginó, reconstruyó y finalmente escribió la historia que leemos.

### **3.4. Narrador en segunda persona**

Siempre se suele escribir en primera o tercera persona, pero no siempre en segunda. Sin embargo encontramos algunas narraciones de este tipo donde el narrador no solo le habla a un Tú que tiene delante, sino lo que narra es la historia de este tú al que habla.

El uso de la segunda persona viene para reforzar los dichos del personaje. El narrador usa el tú para recordar al personaje, qué hacía y quién era. El relato en segunda persona tiene tres posibilidades con tres tiempos verbales distintos:

-Tú + Futuro: tiene siempre un cierto tono de promesa o amenaza.

-Tú + Presente: se acerca a unos consejos o instrucciones de uso. Se usa también como desdoblamiento de un personaje que habla consigo mismo.

-Tú + Tiempos del pasado: muchas veces el narrador interviene para decir la verdad de un hombre que ha perdido la memoria, se lo reprocha y lo descubre ante todos.

Mario Vargas Llosa habla de este *tú* diciendo,

El *tú* podría ser un narrador omnisciente exterior al mundo narrado, que va dando órdenes, imperativos, imponiendo que ocurra lo que nos cuenta, algo que ocurrirá en ese caso merced a su voluntad omnímoda y a sus plenos poderes ilimitados de que goza ese imitador de Dios. Pero también puede ocurrir que ese narrador sea una conciencia que se desdobra y se habla a sí misma mediante el subterfugio del *tú*, un narrador-personaje algo esquizofrénico, implicado en la acción pero que disfraza su identidad al lector (y a veces a sí mismo) mediante el artilugio del desdoblamiento<sup>1</sup>.

### 3.5. Narrador en primera persona del plural

Hablar en plural, hace que no existan las particularidades propias de un único personaje narrador, sino sólo las que tienen en común con los otros que forman el nosotros.

## 4. Los locutores de la narración

Según Ducrot, el locutor mismo se puede definir como el responsable del acto de hablar, y distingue entre dos locutores; el primer locutor L, es el locutor mismo considerado desde el punto de vista de su actividad enunciativa como el único ser responsable del discurso. Mientras el segundo locutor I constituye un ser del mundo<sup>2</sup>.

Estas distinciones se notan gracias a los fenómenos de la interjección y el ethos.

Cuando hablamos de interjección, siempre se plantea el problema de la diferencia que existe entre dos enunciados que tienen el mismo sentido. Si decimos « ¡Ay! » o « *me duele algo* », los dos enunciados tienen un contenido idéntico.

Ducrot nos dice que cuando decimos « *me duele algo* », nos referimos al locutor I, como un ser del mundo a quien atribuimos la propiedad del dolor, presentada como

---

<sup>1</sup> PÁEZ, Enrique, *Op. cit.*, 2001, p. 145.

<sup>2</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Elementos de Lingüística para o Texto Literario*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 95.

independiente de la enunciación. Sin embargo, cuando decimos « ¡Ay! », es proferir una enunciación de dolor.

En los monólogos de *Tiempo de silencio*, la voz del narrador cambia constantemente. Encontramos monólogos con narradores omniscientes que lo saben todo sobre los personajes, o nos transmiten en el lenguaje de un personaje tal y como le viene a la mente. Encontramos también monólogos en segunda persona del singular, en un desdoblamiento del narrador que se convierte en receptor, creando un diálogo ficticio entre este narrador y sí mismo.

En *Tiempo de silencio*, el narrador es un elemento importante en la técnica narrativa. Éste presenta varios grados de omnisciencia, y pueden clasificarse en narrador omnisciente que revela sus juicios de manera explícita; y en narrador que revela conocimientos del interior de los personajes. De esta manera, el narrador deja de parecer como este ser que sirve solo para registrar los datos, y se convierte en un intérprete, comentador y juez.

#### **4.El ethos**

El *ethos* es una noción originaria de la retórica de Aristóteles que se refiere a la imagen implícita que se atribuye al orador. Por ejemplo, cuando adoptamos las entonaciones, los gestos y la postura general de un hombre honesto, de esta manera no estamos diciendo de manera explícita que es honesto, sino que lo mostramos como tal. Maingueneau piensa que todo discurso, escrito u oral, supone un *ethos*: implica una cierta representación de la figura de su garante, del enunciador que asume su responsabilidad. De esta manera le atribuimos un carácter, un conjunto de rasgos psicológicos y una corporalidad. El carácter y la corporalidad son inseparables: se apoyan sobre estereotipos valorizados o desvalorizados dentro de la colectividad donde nace esta enunciación.

Al final podemos decir que, las divergencias entre los géneros de discurso no son solo debidos a la divergencia del contenido, sino también al *ethos*. Éste no debe ser aislado de los demás parámetros del discurso, y está muy atado al locutor L, el ser de discurso, y no al locutor l.

El *ethos* desempeña un papel importante en cuanto al estudio de los textos literarios, porque el texto no puede separarse de las voces o de los tonos. El autor puede adoptar, en un mismo texto, diferentes *ethos* ligados a los géneros que produce.

## **5.El discurso relatado**

Una de las manifestaciones más evidentes de la polifonía es el Discurso Relatado. Éste puede ser definido como « *los diversos modos de representación dentro de una enunciación de otro acto de enunciación*<sup>1</sup> ». En este caso no podemos decir que se trata de relatar un enunciado, sino una enunciación, que implica una situación de enunciación propia y distinta del discurso que cita. Pero la pregunta que se puede plantear será ¿Cómo una enunciación puede incluir otra, y cuáles son los recursos que puede proponer la lengua en este efecto? Desde el lado lingüístico, podemos notar que la cita puede realizarse a través de tres estrategias distintas que presentan tratos específicos según el tipo de relaciones que se instaura entre discurso citante y discurso citado.

### **5.1. El discurso directo**

Este tipo de discurso preserva la independencia del discurso citado con relación al discurso citante.

### **5.2. El discurso indirecto**

La autonomía del discurso citado está subordinada hacia el acto de enunciación del discurso citante.

---

<sup>1</sup> MAINGEUNEAU Dominique, *Op. cit.*, 2001, p. 115.

### **5.3. El discurso indirecto libre**

Se usa más en las lenguas escritas y particularmente dentro de la narración literaria, asocia los caracteres del DD y del DI dentro de un tipo de enunciación original.

### **5.1. El discurso directo**

El discurso directo es la reproducción más fiel del discurso citado, viene marcado dentro de la lengua escrita por comillas o guiones, para presentar dos situaciones de enunciación, la de L y la de l. Los personajes hablan por su propia boca, y el escritor reproduce literalmente lo que ellos dicen. Con el discurso directo el personaje mantiene su habla, modos, gritos, expresiones e idiolectos particulares, enriqueciendo con ellos la historia. El discurso directo viene introducido en general por un verbo declarativo, decir, hablar, gritar. En el caso de los diálogos, muchas veces este tipo de verbos desaparece.

Cuando la palabra está citada o relatada en discurso directo, no se puede hablar de dialogismo o de polifonía, porque está presentado mediante un acto de locución atribuido especialmente al locutor. Por ello diremos que la palabra está totalmente objetivada. Al estar relatado en estilo directo, es monológico, porque no se observa ninguna mezcla entre instancia citante, la del narrador, e instancia citada, la del personaje.

### **5.2. El discurso indirecto**

En el estilo indirecto, el narrador cuenta, interpreta, simplifica, resume o refiere con sus propias palabras lo dicho por los personajes. Los verbos declarativos, decir, preguntar, contestar, vienen en este tipo de discurso seguidos de la conjunción « que », para introducir la cita indirecta. De esta manera, el narrador presenta su criterio, los personajes y los hechos. Reelabora las frases dichas por los personajes. En este caso, la modalidad enunciativa, su persona gramatical, y su

tiempo verbal, pueden ser modificados. Por lo tanto, en el caso del discurso relatado en estilo indirecto, hay una traducción del acto de locución dentro de su contenido, sin ningún respeto a su forma; es decir que las palabras de los demás pueden ser relatadas de manera fiel, sin que estemos seguros de que estén mencionadas con exactitud, o interpretadas por la instancia citante. En este caso se puede hablar de una multiplicidad de voces, y por supuesto de *dialogismo*.

### **5.3. El discurso directo libre**

Al relatar los dichos de los personajes, muchas veces el autor se dispensa de la tipografía o del verbo introductorio, y la frontera entre el discurso citado y el discurso citante resulta difusa. En estos casos se trata de discurso directo libre, donde el lector debe recurrir al contexto para identificar las diferentes fuentes enunciativas. El lector debe estar muy atento para entender que este discurso es un discurso de un personaje inyectado dentro del discurso de un narrador sin ningún aviso previo.

### **5.4. El discurso indirecto libre**

Es un estilo muy sutil que permite adentrarnos en el pensamiento del personaje sin repetir la oración principal. Muchas veces, en las frases de un párrafo en discurso indirecto libre, no se sabe si el pensamiento expresado pertenece al personaje o al narrador. Esto nos lleva a pensar que el personaje está manipulado por el autor, que desliza muchas veces sus pensamientos y juicios en las mentes de los personajes y los lectores.

Finalmente matizaremos que la narración en estilo indirecto libre funde las palabras y pensamientos de los personajes con la voz y el tono del narrador.

En nuestro análisis, abordar los monólogos desde el punto de vista de su enunciación es considerarlo no solo como un enunciado producido dentro del discurso, sino también como indicio de las palabras del sujeto monológico, quien también cede la palabra a otros sujetos. Eso se hace mediante el discurso relatado,

donde encontramos voces de otros personajes cuyos propósitos están citados por el sujeto primario, es decir el sujeto monológico. Así, el propósito de este estudio es resaltar las variaciones evaluativas de la palabra relatada de estos discursos. Por lo tanto, destacamos el discurso ideológico que vincula el texto monologal de los personajes.

## **Capítulo 2: La novela española de postguerra y la nueva novelística**

## **1.Contexto socio-histórico: el fin de la guerra civil y sus consecuencias**

La segunda mitad del siglo está marcada por las consecuencias de la segunda guerra mundial. Este enfrentamiento divide el mundo en dos grandes bandos considerados como dos grandes superpotencias. Sin embargo, la derrota del fascismo crea un nuevo enfrentamiento entre estos dos polos. Nace así la guerra fría, que enfrenta al bloque capitalista, por EEUU, y al comunista con la Unión Soviética. El conflicto era de tipo ideológico, económico y militar, pero sin llegar a un enfrentamiento directo.

Una de las primeras consecuencias de esta guerra es el plan Marshall, con que los EEUU ofrecían dinero a los países de Europa occidental para demostrar los efectos positivos del capitalismo. Por su parte, la Unión Soviética inventó el consejo de Ayuda Mutua Económica, CAME o COMECON, para poner de manifiesto los beneficios del comunismo.

En España, el bando nacional ganó la guerra civil en 1939 gracias al apoyo de los regímenes fascistas europeos, Alemania e Italia. La mala organización de los republicanos y la división entre ellos hicieron que no recibieran un apoyo internacional, y terminaron la guerra completamente derrotados. La principal consecuencia de esta guerra es la gran pérdida de seres humanos, casi un millón de muertos, no todas atribuidas a las acciones bélicas, sino a la violenta represión consentida por los bandos, además de las muertes producidas por los bombardeos sobre la población civil.

En el plano económico, encontramos grandes pérdidas de reservas materiales y financieras, y una disminución de la producción y reproducción al nivel de los ingresos. La mayoría de la población española fue privada de bienes de consumo. El plan Marshall no ayudó a la recuperación económica española, puesto que el régimen franquista debía su triunfo a la ayuda nazi-fascista.

El régimen dictatorial instalado impuso un sistema de control ideológico, dedicado a castigar los ideales republicanos, para poder difundir su doctrina nacional católica. Esta nueva ideología se basaba sobre valores como la unidad del país, la fe en Dios y en el jefe del Estado. Franco fue nombrado Caudillo de España, y su empuje se

podía sentirse en todos los aspectos de la vida cotidiana, desde la educación, hasta la cultura popular, pasando por los medios de comunicación, donde el sistema de censura era especialmente evidente.

Elías Díaz, en sus *Notas para una historia del pensamiento español actual 1939-1973*<sup>1</sup>, trata de hablar de este período, y llega a distinguir seis etapas en el campo del pensamiento, que resumimos de la manera siguiente:

### **-1939-1945**

Un período que va de la ruptura de la vida intelectual, hasta el declive de la cultura imperial totalitaria. En esta época un grupo de intelectuales intenta formar una generación sin maestro, y en un ambiente caracterizado por un vacío cultural, debido a la ruptura de todo vínculo con la cultura europea de raíz liberal.

Esta generación vive en una especie de exilio interior. La sociedad española luchaba contra el hambre y la miseria.

### **-1945-1951**

Asistimos a las primeras fases de recuperación del pensamiento liberal. En el lado político, España sufre un aislamiento internacional, y la sociedad española no pudo salir de una larguísima postguerra.

### **-1951-1956**

Son los años de apertura internacional. España entra en la UNESCO en 1953, en la ONU en 1955, y firma el concordato con la Santa Sede y los pactos con Estados Unidos, un pacto que permite a España recuperarse económicamente.

---

<sup>1</sup> DÍAZ, Elías, *Para una historia del pensamiento español actual 1939-1973*, Madrid: Edicusa, 1974.

### **-1956-1962**

En esta época, España deja de lado su tiempo de silencio de posguerra<sup>1</sup>, y lleva a la mesa del consejo de ministros un nuevo tipo de ministros: los tecnócratas, con su ideología del desarrollismo, que darán un nuevo rumbo a la política y a la economía española. En estos años Juan Ramón Jiménez recibe el Premio Nobel de literatura en 1958, Luis Cernuda publica *La realidad y el deseo* en 1957, y Jorge Guillen su *Clamor* en 1958.

### **-1962-1969**

Es el período de aperturas y de liberalización intelectual. Nuevas actitudes cristianas suponen una concepción que supera la del humanismo tradicional, la reflexión sobre el compromiso social lleva a un humanismo marxista en choque frontal con la iglesia conservadora<sup>2</sup>. En estos años se produce la revisión crítica del pensamiento liberal y democrático. Los jóvenes se vieron influenciados por la rebelión universitaria del mayo francés del 68, por la guerra de Vietnam, o por los Beatles, cosa que provocó una ruptura generacional, en la que estos jóvenes rechazan seguir los pasos de sus mayores en lo político, lo cultural o lo literario.

### **-1969-1973**

La democracia española empieza a instalarse. Los intelectuales y los jóvenes opositores al régimen se radicalizan produciendo el estado de excepción de enero de 1969, comienzo del terrorismo de ETA. A partir del 21 de noviembre de 1975, España entra en una nueva etapa. El país se encamina hacia la consolidación de un estado de derecho, según el modelo de democracia parlamentaria. A partir de esta época, podemos decir que España recupera todo el retraso que sufrió por la guerra civil.

---

<sup>1</sup>MARTÍNEZ, Elías Serra, SOBRINO, Alberto Otón, *Introducción a la literatura española contemporánea a través de del comentario de textos*, Madrid: Edinemen,1986, p. 140.

<sup>2</sup>*Ibíd.*, pp.140-141.

## 2. Las primeras manifestaciones de postguerra

El año 1939 marca el final de la guerra civil y el inicio hacia la carrera europea. En abril de este año las reales academias se instalan en Madrid, tras su traslado, durante la guerra civil, en San Sebastián. El 24 de noviembre se crea el Consejo Superior de Investigación Científica (CSIC), que agrupa hombres de una ideología ultraconservadora, y vinculados al instituto secular del Opus Dei<sup>1</sup>.

En el lado cultural, asistimos a muchas manifestaciones. En noviembre de 1940, se funda la revista *Escorial*, que dura hasta 1950, con Dionisio Ridruejo como director, y Laín Entralgo como subdirector. Como reacción a esta revista se funda en Barcelona la revista *Arbor*, en Marzo de 1943, por algunos miembros del CSIC. En aquel año también nace la revista *Garcilaso*, una revista de contenido poético, dirigida por Pedro Lorenzo, y luego por José García Nieto.

El final de este período está marcado por la aparición de dos revistas importantes en la vida cultural española: tenemos *Índice*, revista fundada en 1945, con Juan Fernández Figuerola, e *Ínsula*, fundada en 1949 y dirigida por Enrique Canito y José Luis Cano.

En cuanto a la novela, podemos decir que la principal consecuencia que se destaca de la guerra civil, es el empobrecimiento cultural, debido a la muerte de algunos intelectuales por un lado, tal Antonio Machado, Miguel Hernández, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca, entre otros, y el exilio por otro, junto a la dictadura.

Notamos que muchos autores se exiliaron a Méjico y Francia, lo que les permitió escribir con más libertad y sin temor de censura; y entre los que se quedaron en España, algunos se vieron obligados a autocensurarse, y otros se ocupan más por la literatura nacionalista, glorificadora del régimen y favorecida por los oficiales.

De otro lado, notamos que estos autores revivieron el tremendismo, con un estilo crudo al presentar la trama, y el recurso a unas situaciones violentas, y con unos

---

<sup>1</sup>Opus Dei: La Prelatura de la Santa Cruz y Opus Dei es una institución perteneciente a la Iglesia Católica. Fue fundada el 2 de octubre de 1928 por José María Escrivá de Balaguer, sacerdote español canonizado en 2002. El término latino «Opus Dei» significa «obra de Dios». Definición sacada de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Opus\\_Dei](http://es.wikipedia.org/wiki/Opus_Dei).

personajes habitualmente seres marginados, con defectos físicos o psíquicos, prostitutas, criminales, todo expresado en un lenguaje desgarrado y duro.

Los autores pudieron relacionar esta clase con el contexto social de la posguerra, poniendo de relieve las complicadas experiencias vividas.

El primer autor español que inició el estilo tremendista es Camilo José Cela, con su obra *La familia de Pascual Duarte*, en 1942.

Al lado de esta obra, encontramos otras representativas, tal *La fiel infancia*, de García Serrano, *Espejo oscuro*, de Fernández Flórez en 1951.

Otra característica que podemos destacar de esta novela es la presencia de la angustia y la inquietud en la trama de la historia. De manera indirecta, y con un enfoque existencial, se presenta un desolado cuadro social que es el reflejo amargo de la vida cotidiana.

A propósito también de las características generales de este equipo, señala Pablo Gil Casado lo siguiente: [...] la falta de unidad generacional (apreciable) en la desigualdad de sus obras, en los temas abordados y en la técnica empleada, como si fuese un reflejo del caos en que se encuentra la España de esos años. Algunos novelistas escriben una literatura justificativa, de posición que podría llamarse “oficial”; otros tratan de reflejar la realidad de una forma objetiva pero carente de intención crítica, ya sea escribiendo novelas “sociales” al estilo antiguo... o bien proporcionando un escape estético que compense al lector de los sinsabores...de una realidad desoladora...es una generación que sigue varios caminos pero sin una meta determinada, sin dirección concreta...vacilante...<sup>1</sup>.

Gracias a este grupo, España consigue incorporarse en la corriente principal de las letras españolas.

En la época que va entre 1946 y 1949, el tema de España y su historia, empieza a interesar a algunos sabios, así, tenemos la publicación de *Historia de España*, por Menéndez Pidal, y en 1948, Américo Castro publica *España en su historia, cristianos, moros y judíos*<sup>2</sup>, y en 1954 publica *La realidad histórica de España*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>GIL CASADO, Pablo, *La Novela social española.(1920-1971)*, Barcelona: Seix Barral,1973, p.XVIII, citado en VALCÁLCEL, Emilio. Díaz., *La visión del mundo en la novela*, Editorial de la universidad de Puerto Rico,1982, p.11.

<sup>2</sup>CASTRO, Américo, *España en su historia, Cristianos, moros y judíos*, Barcelona: Critica, 1984.

<sup>3</sup>CASTRO, Américo, *La realidad histórica de España*, México: Porrúa, 1987.

En esta época también, asistimos a las publicaciones siguientes:

-*Un Hombre*, de J.M. Gironella; *La sombra del ciprés es alargada*, Miguel Delibes; *Los bravos*, de Ana María Matute; *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo.

### **3. El realismo social de los años cincuenta**

Los años cincuenta marcan un cambio en la narrativa española, y eso al alejarse del carácter triunfalista que tuvo la novela hasta aquel momento. En aquellos años, aparece la miseria de la sociedad española y su falta de libertad. Sin embargo, las aperturas que tuvo España en aquel momento a los organismos internacionales, favorecen el contacto cultural con el mundo del otro lado de las fronteras. Los escritores de esta generación analizan críticamente el estado. Señalamos que entre los años 1954 y 1962, asistimos a la publicación de las primeras obras de Aldecoa y Goytisolo entre otros, y terminado con la publicación de *Tiempo de silencio*, que viene como novela con nuevas formas expresivas. Señalamos dos corrientes distintas: el objetivismo y el realismo social.

#### **3.1. El objetivismo**

El objetivismo es la base central de la novela que pretende testimoniar sobre la realidad, y eso sin ninguna presencia del autor, que limita su aparición a la mera descripción de las actuaciones de los personajes, dejando de lado los juicios de valor. Al lado de esta característica, encontramos otros:

- Predominio del diálogo, que refleja el registro lingüístico propio a cada personaje, de modo que éste viene descrito por sus hechos externos y no por la descripción sociológica; el autor intenta recoger la lengua viva de la gente y dar más sensación de objetividad.
- Personaje colectivo, junto al que aparece un personaje representativo, que viene para sintetizar un grupo social, con una personalidad singular.

- La linealidad narrativa, es decir que la acción sigue un orden cronológico desde el principio de la acción hasta el final. En algunas novelas, podemos encontrar introspecciones o proyecciones, pero que no afectan al desarrollo de la trama, sino que vienen solo para dar más énfasis y fuerza a la novela.
- Limitación del espacio y tiempo, es decir que las acciones ocurren en un lugar determinado, y en un espacio determinado.
- Recurso a la técnica cinematográfica, que consiste en registrar lo que se ve, sin buscar en el interior del personaje (visión externa). La mirada del novelista viene como una cámara de cine, y el diálogo como si se trata de un micrófono; sin ningún comentario por parte del novelista.
- El estilo es desnudo, directo, semejante al estilo de las crónicas, que llega en algunos casos al empobrecimiento del lenguaje literario, con un vocabulario y expresiones populares.
- Multiplicidad de las descripciones, sobre todo las descripciones de lugares, y espacios abiertos.
- Uso del estilo directo libre, que de manera indirecta expresa la opinión del autor.

Estos son los rasgos más frecuentes que solemos encontrar en las novelas objetivistas.

### **3.2. El realismo crítico**

Igual que el objetivismo, en el realismo crítico el narrador desaparece y el espacio y tiempo se condensan. La desaparición del narrador viene para reflejar la realidad de la sociedad sin divulgar supunto de vista, y así se esquivo la censura del régimen, dejando los hechos hablar solos.

Los personajes de esta novela son obreros explotados, campesinos sufridos y burgueses frívolos y egoístas.

Por lo que toca a los temas tratados en aquella época, vemos que el tema principal es el tema de la sociedad española contemporánea. Encontramos a obreros

trabajando en el campo, en lugares duros como las minas, o en zonas urbanas. Al lado de estos temas encontramos novelas que tratan de la frontera entre la ciudad y el suburbio (*La resaca* de Goytisolo), novelas de la burguesía: crítica a la juventud y su ociosidad tal la obra de Goytisolo *Juegos de manos*, entre otras.

#### **4. Tiempo de silencio: la nueva novelística española**

##### **4.1. El autor y su contexto: Bio-bibliografía**

###### **-1924**

Luis Martín Santos de Ribera, nace en Larache, un protectorado español de Marruecos, donde estaba destinado su padre como médico militar.

Este año marca una gran efervescencia en Europa, más bien para las dictaduras europeas: en Italia, las elecciones consolidan el régimen fascista; en la unión soviética pasa el poder a Stalin, tras la muerte de Lenin; en España es un año durante el cual encuentra numerosísimos problemas, tanto internos, como externos, debidos al golpe de estado de Primo de Rivera que tuvo lugar en el año 1923.

En el orden cultural, asistimos a muchos acontecimientos importantes, como la publicación en libro de *Luces de Bohemia*, de Valle Inclán, obra que estaba fragmentada en la *Revista de España*, cuatro años antes.

###### **-1929**

En aquel año, la familia Martín Santos se instala en San Sebastián, donde nuestro escritor residirá hasta la finalización de sus estudios médicos. Tras el nacimiento de su hermano Leandro, su madre se enfermó mentalmente, cosa que le obligó a vivir con su abuela paterna en un pueblo salmantino, donde cursa el Bachillerato.

### **-1940-1946**

En aquel período, Martín Santos cursa su carrera de medicina en Salamanca. Su paso por el colegio religioso de Aldapeta, y su experiencia universitaria, vienen como fuentes de inspiración en la primera parte de *Tiempo de destrucción*.

Este período es marcado también por la publicación de *Gran gris*, en 1945: libro de 168 páginas, que comprende un total de 86 poemas de corte romántico, con fuertes resonancias de Bécquer y Espronceda.

### **-1946-1949**

Es un período de gran importancia en la vida del autor. En 1947 obtiene el doctorado de medicina por la universidad de Madrid. Un año más tarde, se publica su primer trabajo científico *Vaguetomía experimental y el Test de la ligadura del píloro de la rata*, es un extracto de su tesis doctoral.

Este trabajo puede relacionarse con los experimentos ratoniles de *Tiempo de silencio*.

Trabaja en el CSIC, donde realiza prácticas quirúrgicas, y obtiene el puesto de cirujano de guardia en el Hospital General de Madrid.

En 1949 ejerce el cargo de director del manicomio provincial de Ciudad Real.

### **-1950**

Es un año de transición en la carrera de Martín Santos. En Alemania sigue estudios de psiquiatría con Kurt Schneider en el instituto psicoanalítico de Misterlisch. En este año se publican *Los conceptos de alucinación y conciencia de la realidad en Dilthey y su puesto en la evolución histórica de la alucinación*, en *Archivos americanos de historia de medicina*.

*El problema de la alucinosis alcohólica que ve la luz en Actas luso-españolas de neurología y psiquiatría*, revista fundada en 1941 por J.J. López Ibor.

### **-1951**

Martín Santos gana la plaza de director del Sanatorio psiquiátrico de San Sebastián. A partir de este cargo vuelve en jefe de servicios psiquiátricos de la diputación de Guipúzcoa.

### **-1952**

En este año asistimos a la publicación de las actas de *Ideas delirantes y primarias, Esquizofrenia y psicosis aguda*.

### **-1953**

Siempre en las actas *Ideas delirantes y primarias, Esquizofrenia y psicosis aguda*, se publica *La crítica de los recuerdos delirantes*, trabajo en que se recogen experiencias hechas con pacientes del sanatorio donde era director.

En el mismo año se casó con Rocío Laffón, con quien tuvo tres hijos.

### **-1954**

Asistimos a la publicación de:

-*La paranoia alcohólica en actas*, un estudio fenomenológico personal con enfermos.

-*Falta de realidad fenomenológica de la doble membración de las llamadas percepciones descritas por K. Schneider*, comunicación presentada en el IV congreso nacional de Neuropsiquiatría, celebrado en Madrid.

### **-1955**

Publica su libro *Jaspers, Dilthey y comprensión del enfermo mental*, donde expone de manera clara y sistemática la concepción del hombre, así como la

trayectoria hacia la psiquiatría existencial. Aparece también *fundamentos teóricos del conocer psiquiátrico*, en *Teoría*, revista fundada por Carlos París y Miguel Sánchez Mazas.

### **-1956**

Es un año de mucha actividad científica. Firma cuatro trabajos, tres de los cuales guardan estrecha interrelación:

1. *Correlación Entre el test de Rorschach y los hallazgos electroencefalográficos en un grupo de cincuenta pacientes sometidos a tratamiento convulsivante*. La base es su propia investigación y otras autoridades en el tema; el autor pone de manifiesto el deterioro perceptivo a que llegan los pacientes sometidos a electrochoques.

2. *La interpretación de las respuestas de movimiento en el test de Rorschach*, publicado en Revista de psiquiatría y psicología médica.

3. Estudios sobre el delirio alcohólico agudo, trabajo en colaboración con otros colegas y relacionado con el primero.

4. *Jaspers y Freud*: breve artículo donde confronta ambas personalidades, con inclinación favorable hacia Jaspers.

En el mismo año, Martín Santos se presenta a oposiciones para la cátedra de psiquiatría en la universidad de Madrid, pero en el tercer ejercicio sufre una crisis emocional que le obliga a retirarse.

### **-1957**

Asistimos a la publicación de:

*-La psiquiatría experimental parte general: Bases gnoseológicas de la psiquiatría experimental*. II parte especial; V congreso nacional de Neuropsiquiatría, Salamanca 1957.

En este año también es detenido junto con Vicente Girban, bajo acusación de actividades socialistas, pero se liberó sin proceso, por falta de pruebas.

### **-1958-1960**

No se registra ninguna publicación durante esta época. Por lo que toca su biografía, señalamos que en 1958 es arrestado por segunda vez, por el congreso celebrado en aquel año por el PSOE en Toulouse. Su encarcelamiento dura cuatro meses. En mayo de 1959, era acusado por practicar actividades socialistas, es nuevamente arrestado y enviado a Carabanchel.

### **-1961**

En este año aparece la última publicación firmada por Luis Martín Santos, *Descripción fenomenológica y análisis de algunas psicosis epilépticas agudas*, en este trabajo Martín Santos aplica los presupuestos filosóficos del análisis heideggeriano.

En este año también, presenta su novela *Tiempo de Silencio* al premio Pío Baroja, y fue declarada finalista, pero se quedó virtualmente ganador, porque el jurado tuvo más en cuenta la filiación política del autor que la calidad de la obra.

### **-1962**

*Tiempo de silencio* se publica en la edición Seix Barral. En esta primera edición, la novela viene separada en tres segmentos.

En agosto del mismo año, fue detenido por la cuarta vez, pero el arresto dura sólo unos días. La aparición de *Tiempo de silencio*, marca un hito en la narrativa española, porque supera el realismo social y su crítica implícita, para poner de manifiesto la superficialidad del mismo.

## -1963

Registramos dos charlas de homenaje que suele organizar la Academia errante<sup>1</sup>. La primera charla trata de Unamuno y Baroja, fue pronunciada en diciembre de 1962, y se recogió más tarde en un volumen colectivo titulado *Sobre la generación del 98*.

La segunda charla está dedicada a la personalidad científica P. José de Barradiarán, y lleva por título *la psicología del naturalista*.

En marzo de este año murió su mujer asfixiada con gas.

## -1967

El día 21 de enero, al regresar del pueblo salamantino, fue arrollado por un camión. El accidente tuvo lugar en las proximidades de Vitoria, en cuyo hospital murió. Por aquel momento, estaba comprometido en matrimonio con Josefa Rezola. A su muerte, Martín Santos dejaba obras y trabajos que se publicaron a título póstumo.

### **4.2. *Tiempo de silencio* la nueva novela española**

Los años sesenta vienen marcados por la aparición de nuevas formas de expresión que reciben el nombre de novela experimental.

Notamos que en este período, aunque se da mucha importancia a la forma, pero el tema de la sociedad sigue siendo un tema importante. Notamos también que la novela abandona su fin político para dar más importancia a la renovación formal. El comienzo de esta generación viene marcado por la publicación de *Tiempo de silencio*. Martín Santos y los demás autores de esta época están profundamente influidos por los grandes novelistas del siglo XX, tal Kafka, Proust, Joyce, Faulkner.

---

<sup>1</sup> Academia errante: institución cultural del país vasco.

Estas novelas ponen de relieve el profundo cambio de la sociedad española, que se transforma en una sociedad capitalista, con todo el aumento del nivel de vida: turismo, emigración, conflictos sociales.

Entre las características de esta corriente destacamos los puntos siguientes:

- El protagonista es el centro absoluto de la novela, es la figura cumbre de la novela, y a través de él el autor explica sus pensamientos.
- el espacio y el tiempo no son bien definidos: el espacio es borroso y no puede servir como marco; en cuanto al tiempo, notamos que hay un caos producido por los saltos atrás y las anticipaciones.
- No encontramos la estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace, y a veces el desenlace está ausente, dejando juicio al lector.
- Multiplicidad de narradores; encontramos tanto un narrador omnisciente, como otro objetivo; en otros relatos encontramos diferentes puntos de vista sobre una misma trama.

A partir de todo esto, podemos decir que esta nueva novelística viene como renovadora, su pionero es como lo hemos citado antes, Martín Santos, y causó impacto en el público y los críticos.

La literatura crítica a propósito de la obra es importante; entre ellos, hay que destacar a Salvador Clotas que piensa que,

Frente a la asepsia del lenguaje de la mayoría de los jóvenes novelistas -de ascético fue calificado Hortelano-, Martín Santos ofrece un estilo barroco y recargado producto de una elaboración cultísima y recargada. En su prosa se hallan ecos de clásicos y de los autores del 98... todo tipo de recursos poéticos, como comparaciones, metáforas gongorinas, enumeraciones caóticas, repeticiones, etc., se convierten en lenguaje narrativo de una sorprendente efectividad. Lejos de adoptar ningún tono de frialdad objetiva, su discurso será siempre cínico, sarcástico, violento o lírico, nunca impersonal... monólogo interior, descripciones, escasos diálogos, teorías desarrolladas en forma de breves ensayos por el autor, todo parece ser útil al propósito que se hace Martín Santos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> CLOTAS, Salvador, "Las Transformaciones del Socialismo en los Años Setenta-Ochenta", Leviatan, Otoño (Autumn) 1989, pp. 95-106., citado en VALCÁLCEL, Emilio Díaz, *Op. Cit.*, 1982, p.15.

Alfonso Rey indica algunos aspectos que distinguen esta novela de las de los demás miembros,

La diferencia que aprecia entre este libro y las novelas de Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Goytisolo y otros representantes de la generación del medio siglo, radica no simplemente en una nueva relación del autor con su obra, o en una distinta concepción del personaje novelesco, sino fundamentalmente, en un nuevo concepto del hombre y en una nueva visión del mundo y de la vida. Creo que la oposición entre esas dos tendencias novelísticas radica en aspectos más hondos que en unas simples diferencias constructivas y estilísticas, por muy importante que sean éstas<sup>1</sup>.

Alfonso Rey nos informa de que la novedad en *Tiempo de silencio*, no se halla solo en su forma y su estructura, sino también en su manera de ver las cosas, en su visión del mundo. Aquí no se trata de mostrar y describir la vida social del hombre, sino presentar a otro tipo de hombre, preocupado por su porvenir, y por su situación de humano.

Ramón Buckley trata de hablar del lado formal y estilístico,

En realidad si observamos detenidamente el lenguaje empleado en *Tiempo de silencio* llegaremos a la conclusión de que la novela, de principio a fin, es un continuo “neologismo”. Esa anécdota tan familiar al lector...no está descrita en términos familiares, habituales. Parece que haya un continuo desajuste entre la realidad que el novelista describe y la forma en que la describe. En este sentido, *Tiempo de silencio* es un poema.<sup>2</sup>

Aquí, Buckley hace referencia a los cultismos, culteranismos, así como la terminología científica, económica, biológica, naturalista, que Martín Santos utilizó en su obra.

En cuanto al lado histórico de la novela, Fernando Morán dice,

El primer intento decidido de rebasar la realidad inmediata fue *Tiempo de silencio*...En este libro no se critican solamente y directamente las realidades sociales, tomadas como un dato. Mediante un procedimiento irónico se trata de suministrar las claves para comprender la malformación histórica española. El realismo de Martín Santos trasciende las situaciones

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 15.

concretas, las explica. Sus personajes no son únicamente los agentes o víctimas de una situación concreta, o víctimas y agentes a la vez, sino que son prototipos de una europeización frustrada...<sup>1</sup>

Morán nos explica aquí que *Tiempo de silencio*, no es como las demás obras, que solo denuncian las realidades sociales, sino que a través de un conjunto de personajes, intenta explicar el porqué de esta situación que sufrió España, y explicar a través de las diferentes situaciones de estos personajes, el atraso de este país. Con esto podemos decir que Martín Santos, considera su obra como un arma, con la que puede modificar la realidad sufrida.

Pablo Gil Casado, nos explica cómo la vida personal del autor influye en la obra,

La visión desoladora, amargada, revela una persona desencantada con la sociedad española y con un carácter nacional... lo que Martín Santos siente es que el ambiente nacional está poseído de una total parálisis...al final se traza un paralelo entre Monasterio Escorial, Pedro, y el carácter nacional... Dentro de esta actitud antinacional, se encuentran rasgos de originalidad...<sup>2</sup>

Gil Casado piensa que los aspectos autobiográficos son responsables del tono que tiene la novela, de manera indirecta, Martín Santos nos evoca su vida personal, y las diferentes dificultades que tuvo.

Estos comentarios, junto a otros, vinieron para explicar y dar sus puntos de vista sobre esta obra.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p.16.

## Capítulo 3: Estructura de *Tiempo de silencio*

## 1. Estructura externa

*Tiempo de silencio* es una novela que se compone de 63 secuencias o fragmentos. Éstos no tienen títulos, no están numerados y la transición entre uno y otro viene marcada por un espacio tipográfico en blanco. Cada secuencia desarrolla un motivo completo, o bien continúa lo que había sido interrumpido anteriormente.

## 2. Estructura interna

En esta parte nos centramos en el tema y argumento, para dar más informaciones sobre la obra, procuramos a continuación, para cada uno de los dos una tabla que pone en evidencia sus elementos principales.

### 2.1. Presentación del tema

*Tiempo de silencio*, es una novela con ella se cierra un ciclo en la historia de la literatura española de posguerra, el de la novela social y se inaugura la novela experimental<sup>1</sup>. Su historia desarrolla una serie de hechos que conducen al personaje central al fracaso. Así, podemos considerar este fracaso como hilo conductor que nos lleva a destacar el tema central que está ligado al destino del protagonista: La frustración existencial.

Estos hechos se sitúan en un contexto social determinado: la España del hambre y del subdesarrollo de finales de la década de 1940, más precisamente al año 1949.

Podemos resumir los temas de la novela en el cuadro siguiente:

---

<sup>1</sup> [http://www.selectividad.tv/S\\_L\\_3\\_2\\_7\\_S\\_tiempo\\_de\\_silencio\\_de\\_luis\\_fernandez\\_santos.html](http://www.selectividad.tv/S_L_3_2_7_S_tiempo_de_silencio_de_luis_fernandez_santos.html)

Temas		Rasgos configurados	Personajes afectados
Tema central	La frustración existencial	(1)Fracaso: .profesional: abandona la investigación científica .personal: en el amor, en la amistad y en su proyecto vital como persona. (2) Conflicto entre libertad y destino. (3) Soledad.	Pedro.
	Análisis de la sociedad española	(1)Desigualdad social a.Alta burguesía. b.Clase media. c.Proletariado. d.Marginados	Matías. Dorita y su familia. Pedro Muecas y su familia Cartucho
		(2)vocación científica e investigación	Pedro.
		(3)Cultura y arte: .La bohemia .Los intelectuales	Pedro, Matías, el pintor alemán. El Maestro
		(4) –La fiesta de los toros. -La revista musical.	Dorita y su madre.
		(5)Situación política: referencia a la guerra, los cargos ministeriales, el pasado de España, la visión de Castilla, la política, la censura.	
Temas secundarias	El amor y el sexo	(1)Relación amorosa y sexual. Noviazgo. (2)Relación amorosa y sexual próxima a la violencia. (3)Relación sexual impuesta por la violencia. (4)Relación sexual con prostitutas.	Dorita/Pedro Dora Cartucho Muecas/Florita Pedro, Matías
	-La muerte. -La violencia. -La hipocresía. -El miedo.		

Cuadro N°1. Temas en *Tiempo de silencio*.

## **2.1.1. Tema central: La frustración existencial**

### **2.1.1.1. Ilusión /EsperanzaVS Fracaso/Frustración**

#### **2.1.1.1.1. Un sueño: el Premio Nobel**

En estos puntos comentaremos con más detalles el cuadro 1.

La novela empieza con el monólogo en el que Pedro evoca su ideal de vida, que consiste en una entrega decidida a la investigación. Sueña con la obtención el Premio Nobel, del mismo modo en que años atrás lo había conseguido Ramón y Cajal<sup>1</sup>.

Para alcanzar su ideal, Pedro no duda en hacer todo lo que le era posible, ni siquiera vacila cuando se ve obligado a trasladarse a los suburbios de Madrid, al mundo de la miseria y de la delincuencia, en busca de las ratas que le son necesarias para continuar su investigación. De esta manera, nos encontramos delante de un hombre que alimenta un sueño y una esperanza.

#### **2.1.1.1.2. El fin de un sueño: el fracaso de Pedro**

Todos los acontecimientos que se suceden a lo largo de la novela, nos conducen al monólogo final, en el que el protagonista expresa su sentimiento de abandono y su angustia por la situación que está viviendo, y pone de manifiesto su fracaso y frustración existencial:

Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado. (Tds, 286)

Yo el destruido, yo el hombre al que se no se le dejó que hiciera lo que tenía que hacer, yo a quien en nombre del destino se me dijo “Basta” y se me mandó para el al Príncipe Pío con unas recomendaciones, un estetoscopio y un manual de diagnóstico [...]. (Tds, 289)

---

<sup>1</sup>REY, Alfonso, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1977, p. 45.

En estos dos pasajes, vemos cómo Pedro se ve obligado a abandonar el laboratorio y recluirse en un pueblo para ejercer medicina.

Eso lo conduce a ilusionarse y soñar con alcanzar un futuro mejor:

Podrás cazar perdices, podrás cazar perdices muy gordas cuando los sembrados estén ya... podrás jugar al ajedrez en el casino. A ti siempre te ha gustado el ajedrez. Si no has jugado al ajedrez más es porque no has tenido tiempo. Acuérdate que antes sabías la defensa Philidor. El ajedrez es muy agradable y además al no estar desesperado, qué fácil será acostumbrarse si uno no está desesperado. Será muy fácil, no habrá más que estar quieto al principio porque, al moverse, puede rozarse la herida. Primero estar quieto. Entonces vendrá una mujer, una linda mujer a tu consulta y te dirá lo que padece, prurito de año. Tú la diagnosticarás sin esfuerzo, le recetarás lo que necesita. Ella dirá, es simpático el nuevo. Por poco tiempo que tengas que esperar a que venga esa mujer tendrás tiempo para que se te pase. Se te habrá pasado todo. Entonces dirán, es mejor que el otro. (Tds, 293).

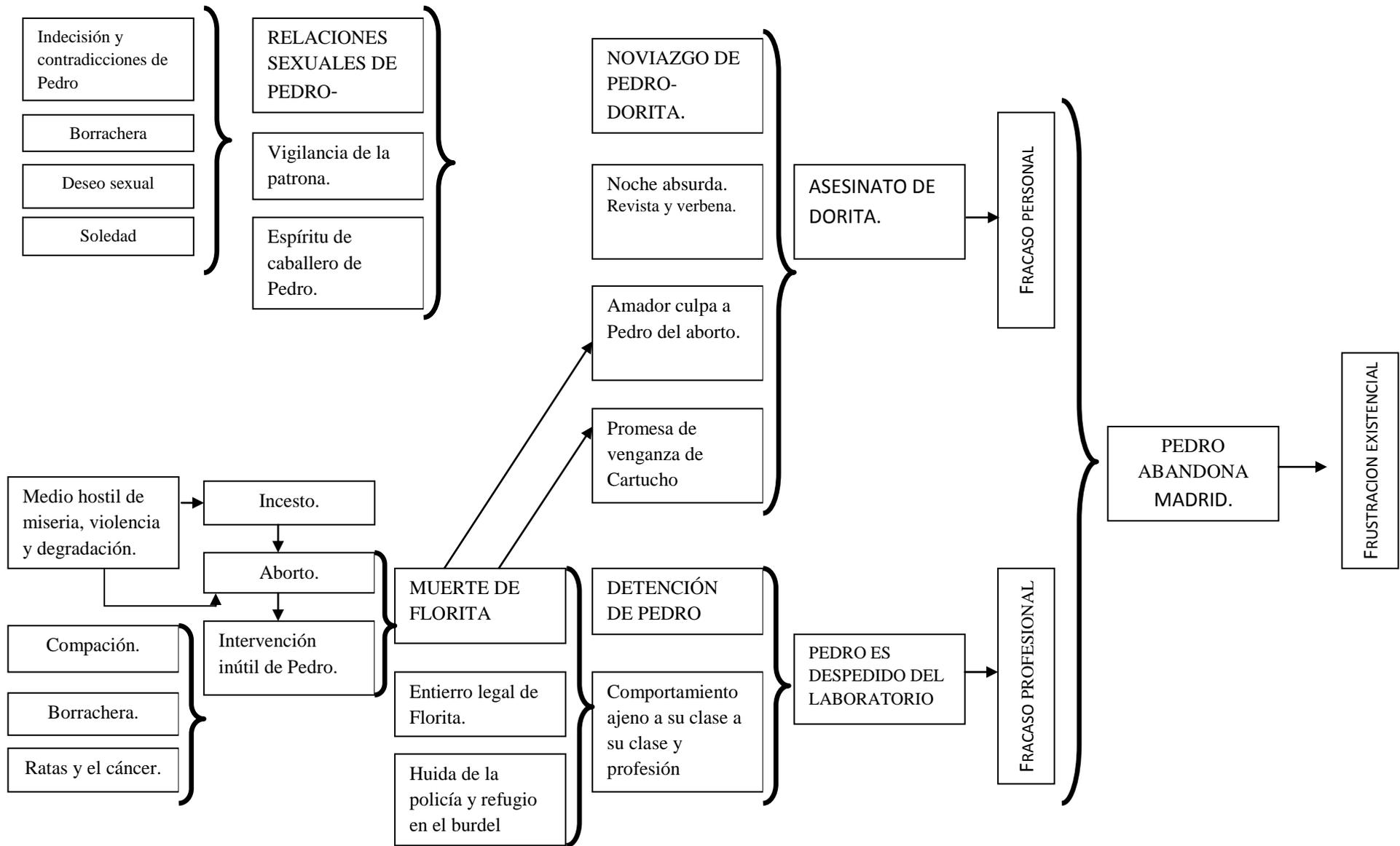
Pero poco a poco, toma conciencia de su realidad y exclama, “*¡Imbécil! Otra vez estoy pensando y gozo en pensar como si estuviera orgulloso de que lo que pienso son cosas brillantes...ajj.*” (Tds, 294)

Pedro se marcha de Madrid solo, sin amigos, sin amor, “*Matías, qué Matías ni qué. Cómo voy a encontrar un taxi. No hay verdaderos amigos.*” (Tds, 286)

Podemos esquematizar el origen y las causas de su angustia en el esquema que hemos sacado del análisis que hizo Alfonso Rey<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup>REY, Alfonso, *Op. cit.*, 1977, p. 50.



EsquemaNº1. Origen y causas de la frustración de Pedro

En este esquema podemos ver los motivos que condujeron a Pedro a su frustración. El primer motivo consiste en la falta de ratas, ya que pone a Pedro en contacto directo con el mundo de las chabolas, “¡Oh qué felices se les prometían los dos compañeros de trabajo al iniciar su marcha hacia las legendarias chabolas y campos de cunicultura y ratología del Muecas!”(Tds, 29)

En la parte interior de la chabola del Muecas estaba el campo de cultivo de la raza cancerígena. Cada ratón estaba metido en una jaula de pájaro de alambre oxidado. Estas jaulas habían sido obtenidas en los montones de chatarra y rudamente reparadas por el propio Muecas con ayuda de su hija, la pequeña, que tenía dedos hábiles.(Tds, 65)

En el mismo eje, podemos ver la miseria y la degradación moral, que condujeron al incesto del Muecas y Florita,

En el suelo de esta reducida habitación había un gran colchón cuadrado. Por un lado entraban los cuerpos del Muecas y su consorte, por el otro lado los más esbeltos de sus dos hijas núbiles. [...]. Pero seguían durmiendo los cuatro juntos en el colchón grande por varios motivos: porque los cuatro juntos elevaban la temperatura de la cámara estanca (así pasaban menos frío, así estaban también mejor los ratones según la teoría del Muecas). [...]. Porque el Muecas había dispuesto tres bolsitas de plástico donde se metían las ratonas y eran colgadas entre los pechos de las tres hembras de la casa. Porque creía que con este calor humano el celo se conseguía dos veces más fácilmente: por ser calor y por ser calor de hembra. (Tds, 65-66)

Florita está embarazada, su padre provoca un aborto, pero las cosas se complicaron, por eso recurre a Pedro; no puede llevarla al hospital porque puede ser denunciado.

Al llegar, Pedro se dio cuenta de que la intervención es inútil, pero Amador le obliga a hacer un raspado a Florita, pero todo era inútil, y la chica se muere.

Amador acusa a Pedro de haberle hecho el aborto, y Cartucho jura vengarse del responsable.

Amador y Muecas deciden enterrar ilegalmente a Florita, pero su madre organiza un entierro legal, de esta manera la policía descubre el delito, y Pedro está detenido.

A partir de esta detención, podemos ver a Pedro en un mundo absurdo:

Su detención supone que le retirarán la beca, es decir que será despedido del laboratorio.

Para sentirse más en seguridad, aceptará su noviazgo con Dorita, la nieta de la patrona, de la que no está enamorado.

Pero como Cartucho había jurado vengarse, eligió el día de noviazgo de Pedro y mató a Dorita.

Así la despedida de Pedro del laboratorio, y el asesinato de su novia formaron dos fracasos: un fracaso profesional y otro personal. Juntos eran motivos para la frustración de este personaje.

### **2.1.2. Tema secundario: La sociedad española**

El tema de la sociedad española es otro tema importante que sobresale. Se trata de la sociedad española de la década de los años cuarenta. Este tema viene realizado en torno a distintos ejes que son:

2.1.2.1. La desigualdad social.

2.1.2.2. El atraso científico.

2.1.2.3. La situación política.

### **2.1.2.1. La desigualdad social.**

Esta desigualdad social viene reflejada mediante todas las clases sociales presentes en toda la obra:

#### **2.1.2.1.1. La clase de la alta burguesía:** representada por Matías y su familia:

Martín Santos critica esta categoría por su poderío económico, su insolidaridad con la España del hambre, su falta de cultura verdadera.

**2.1.2.1.2. La clase media:** se representa como un grupo abierto en el que se integran: Pedro, Dorita y su familia, Similiano, el abogado, el Maestro. Sus representantes tienen un nivel de vida medio, residen en la zona centro de la ciudad.

#### **2.1.2.1.3. La clase baja:** es decir el proletariado, apenas si aparece en la novela:

Está representada por Amador, las criadas, algunos empleados subalternos, los guardias pluriempleados. Todos ellos se caracterizan por su servilismo frente a los superiores o los representantes de las clases más elevadas.

**2.1.2.1.4. Los marginados sociales:** Están representados en primer lugar, por el subproletariado que vive en las chabolas miserables, entre escombros y basuras. A este grupo pertenece el Muecas, que sobrevive a base de negocios ilegales, y Cartucho delincuente. El hambre, la miseria, la ignorancia y la violencia son las notas que dominan sus vidas. Notamos que en esta clase se reproducen las mismas injusticias que existen con las demás clases: en él existen diferentes categorías de chabolas, desprecian al recién llegado. Así describe el autor la actitud del Muecas hacia los emigrantes que se instalan en las chabolas;

Una certidumbre despreciativa permitía encontrar en los rostros de los correarnos la marcada la ignominia y de la raza inferior. Intuitivamente comprendía que aquellos hombres nunca serían capaces –como él. De elevarse a la dignidad de empresario libre que haga negocios contractuales con una auténtica y legal institución científica de la vecina ciudad aún no destruida por la bomba. (Tds, 70)

Al lado de estos personajes marginados, podemos añadir a las prostitutas del burdel de doña Luisa.

### **2.1.2.2. El atraso científico.**

El atraso científico de España en relación a Europa y Estados Unidos se refleja en numerosas ocasiones.

Se ve en primer lugar en el *monólogo interior* de Pedro, en la secuencia 1, donde denuncia los males de la investigación en España; se hace referencia al tópico de que el pueblo español no está dotado para la ciencia.

En la secuencia 57, se critica con ironía el mundo de la investigación. El autor se burla de las condiciones sociopolíticas y de la falta de recursos que impide el desarrollo de la investigación científica

[...]. Gracias a este conjunto de instituciones (excesivamente complejo para que pueda aquí ser descrito) no hay juventud inquieta ni iniciativa original que no encuentre su puesto en el gran desfile de los constructores del futuro [...]. Esta multitud estudiosa e investigante dispone de edificios con amplias ventanas, escaleras y pasillos fabricados con auténtico cemento armado. Aunque su dieta sea deficiente y el corte de su traje poco afortunado, aunque oculten en su cartera de cuero negro un bocadillo con el que sustituir la deseada cena [...] Confortada con tan eficaces estímulos ¿qué de extraño tiene que cada día más abundantemente nos sorprenden con los altos productos de su genio? (Tds, 254)

## **2.2. Presentación del argumento**

El argumento de la novela es muy sencillo. El relato desarrolla el encadenamiento de circunstancias que llevan al protagonista al fracaso y a la frustración: la partida hacia las chabolas en busca de ratas, las diversiones nocturnas, la relación con Dorita, la intervención en el aborto de Florita, la detención, la expulsión del trabajo y el asesinato de Dorita.

En el cuadro que sigue, intentamos resumir el argumento de la novela:

Partes estructurales	Caracterización	Ambientes	Tiempo
I. Presentación de personajes y conflictos (secuencias 1.11)	(a) Las investigaciones de Pedro. (b) El ambiente de la pensión (c) El mundo de las chabolas (d) Relaciones de Pedro con el mundo de las chabolas y con la dueña de la pensión	-Mundo de la investigación. -Mundo de las chabolas (miseria y delincuencia) -Mundo de la pensión	Cierta indeterminación. Primer y segundo día del relato.
II. Núcleo de la novela: Del vitalismo al fracaso (secuencias 12.61)	(a) Vacío y angustia del protagonista (Sec. 12.23) -Diversiones en la noche del sábado: arte y literatura superficial, borrachera y sexo sin amor. -Relación sexual absurda con Dorita.	-Mundo de la bohemia intelectual. -Mundo de la prostitución.	Noche del sábado (vacía y absurda)
	(b) comportamiento irreflexivo y absurdo de Pedro en relación con el aborto de Florita (Secuencias. 24.28)	-Mundo de las chabolas	
	(c) Contradicciones y actuación absurda de Pedro hasta su detención (Secuencias 29.42)	-Mundo de la aristocracia y de la cultura “elegante”	Tres días consecutivos (domingo, lunes y martes)
	(d) Pedro en el calabozo. Contraste entre su angustia íntima y el mundo exterior (Secuencias. 43.56)	-Ambiente de la cultura popular y del mundo del espectáculo.	Menos de 72 horas (hasta el jueves por la noche)
	(e) Doble fracaso de Pedro: profesional (es despedido del laboratorio) y personal (Dorita es asesinada) (Secuencias. 57.61)	-Ambiente de la cultura popular y del mundo del espectáculo.	Al día siguiente (tal vez el viernes)
III. Desenlace o conclusión (Secuencias 62.63)	Destrucción vital y psicológica del protagonista, que abandona Madrid.	-Introspección.	Varios días o semanas después. El último día del relato.

Cuadro N° 2: Estructura de *Tiempo de silencio*.

Estas secuencias, se ven interrumpidas por digresiones, descripciones, monólogos interiores o relatos en el pasado.

Además de eso podemos ver que la novela presenta una estructura clásica: presentación de personajes y conflictos (Secuencias 1-11), núcleo o desarrollo temático (secuencias 12-61) y desenlace o Conclusión (secuencias 62-63).

El núcleo que es la parte más extensa, desarrolla los acontecimientos fundamentales de la novela: aquellos que conducen al fracaso del protagonista. Pero siguiendo este hilo conductor, el narrador revela también las contradicciones de la sociedad madrileña de la época, que son las de la sociedad española.

Esta parte central gira en torno a la detención de Pedro y se ordena en tres momentos: antes de la detención, la estancia en el calabozo, y después de la puesta en libertad.

Antes de la detención de Pedro, el novelista ha venido insistiendo en dos ideas:

-La conducta indecisa del protagonista, que a pesar de su racionalismo, se deja arrastrar por las circunstancias y por las personas.

-Los condicionamientos sociales que influyen sobre el comportamiento del individuo determinándolo. Con ello, Martín Santos pretende mostrar el encadenamiento absurdo de las circunstancias que conducen al fracaso final de Pedro, pero que podrían haberse evitado.

Pero, a pesar de esta concatenación de circunstancias externas, no puede omitirse la responsabilidad de Pedro, que:

-Interviene en una operación quirúrgica sin tener experiencia, y sin el instrumental médico adecuado.

-No denuncia los hechos a la policía.

Las circunstancias que determinan la libertad de Pedro: la detención casual de la mujer del Muecas y su confesión involuntaria.

Su intervención en el episodio de aborto, determina, aun cuando Pedro no haya sido el autor, su doble fracaso:

-Profesional: el director del laboratorio no le renueva la beca para continuar investigando, y Pedro se ve obligado a marcharse a un pueblo a ejercer la medicina.

-Personal: lleva a Cartucho a asesinar a Dorita, para vengarse de Pedro al que cree causante del embarazo, del aborto y de la muerte de Florita.

En consecuencia, la concatenación de circunstancias dispuestas en torno a la detención de Pedro, preparan el desenlace de la obra.

## **2.3. Los personajes**

### **2.3.1. Los nombres de los personajes**

En *Tiempo de silencio*, los nombres de los personajes se designan bajo distintas formas:

2.3.1.1. Mediante nombres propios.

2.3.1.2. Mediante apodos.

2.3.1.3. Mediante nombres descriptivos.

#### **2.3.1.1. Personajes designados mediante nombres propios**

Muchos personajes se designan en la novela mediante sus nombres propios: Matías, Pedro, Amador, Similiano, D.<sup>a</sup> Luisa, Dorita, Dora, Florita y Ricarda.

A algunos de ellos se les antepone la fórmula de respeto don o doña: don Pedro, don Similiano, doña Luisa. A Pedro se le antepone el don cuando está en las chabolas o cuando está con Amador y con el Muecas,

[...] no era otro que el Muecas, quien [...] le hizo llegar su voz alterada al grito de “Don Pedro, por caridad, Don Pedro”, momento en el que recuperaba el Don que la amistad, el lupanar, la borrachera y el amor habían sucesivamente arrebatado. (Tds, 123)

Los nombres de Florita y Dorita para referirse a su juventud, 18 años y 19 años.

### **2.3.1.2. Personajes designados mediante apodos:**

Los habitantes de las chabolas suelen ser nombrados mediante apodos, tal es el caso del Muecas y Cartucho.

### **2.3.1.3. Personajes designados mediante nombres descriptivos:**

Otros personajes vienen designados mediante nombres descriptivos de su oficio (El pintor alemán, el abogado), o de su relación con otros personajes (la madre de Matías, la abuela de Dorita)

## **2.3.2. Clasificación de los personajes**

Podemos clasificar a los personajes siguiendo dos criterios: la clase social a la que pertenecen y su función narrativa.

*Tiempo de silencio* es una novela cuya acción narrativa gira en torno a las aventuras de un personaje (Pedro), que es el protagonista de la novela.

Al lado de este personaje aparecen otros personajes principales, que afectan de manera directa la acción novelesca (Matías, la dueña de la pensión, el Muecas, Amador, Florita y Dorita).

Los personajes secundarios aparecen en algunas secuencias, para poner de relieve algún aspecto social (doña Luisa, la madre de Matías, Similiano, el pintor alemán, el Maestro, Ricarda y Dora).

Notamos que existe otro tipo de personajes anecdóticos, que el autor supo darles vida propia y rasgos individuales.

		SEGÚN LA FUNCIÓN NARRATIVA			
		Protagonista	Personajes Principales	Personajes secundarios	Personajes circunstanciales
SEGÚN LA CLASE SOCIAL	ALTA BURGUESÍA		-Matías	-Madre de Matías	-Duquesa y condesa -Mujeres-Pájaro
	CLASE MEDIA	Pedro	-Dueña de la pensión -Dorita	-Dora -Pintor alemán -Maestro -Similiano	-El abogado -Policías -Huéspedes de la pensión
	CLASE BAJA O PROLETARIADO		-Amador		-Criada de la pensión -Mayordomo de la casa de Matías -Camareros -La mujer de Amador -Serenos
	MARGINADOS: -Subproletariado -Prostitución		-Muecas -Cartucho -Florita	-Da Luisa -Ricarda	-El mago de la aguja -La hija menor del Muecas -La madre de Cartucho -Prostitutas

Cuadro N° 3: Clasificación de los personajes.

### 2.3.3. Relaciones entre los personajes

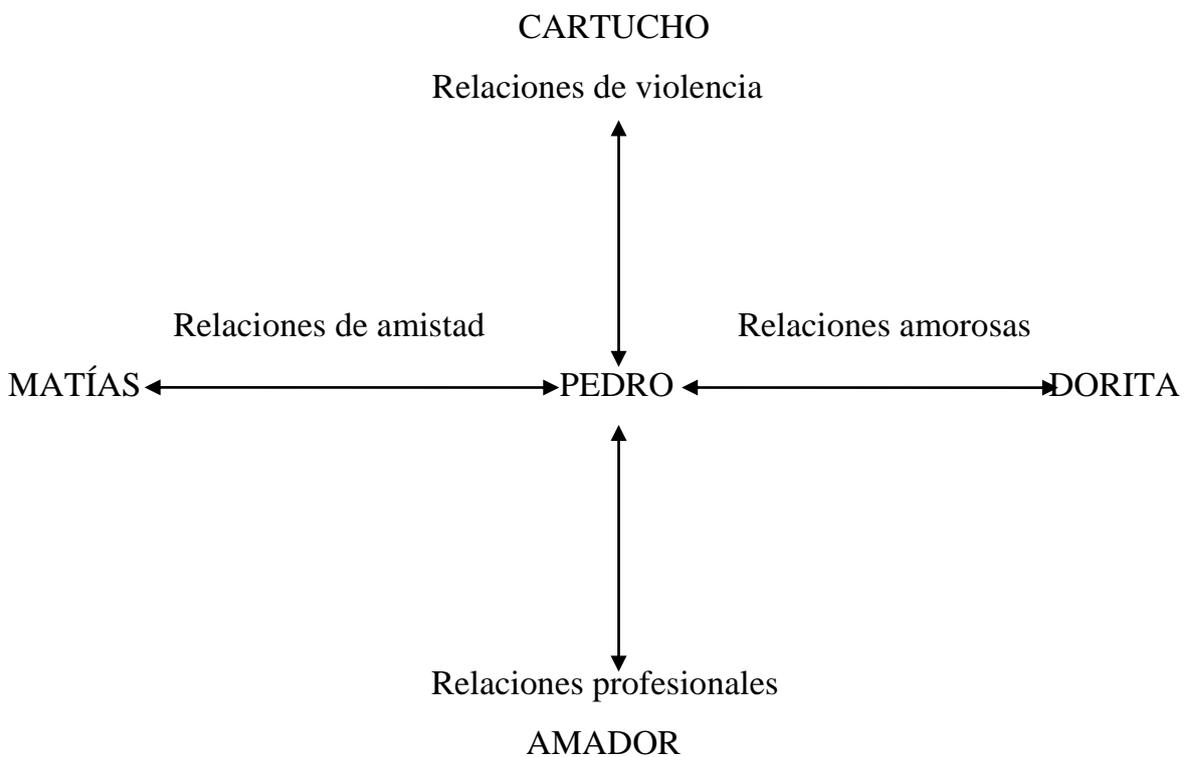
A partir del personaje principal Pedro, podemos destacar cuatro tipos de relaciones entre los personajes:

2.3.3.1. Relaciones profesionales.

2.3.3.2. Relaciones de amistad.

2.3.3.3. Relaciones amorosas.

2.3.3.4. Relaciones de violencia.



Esquema N° 2: Relaciones de Pedro con los diferentes ambientes sociales.

A partir de este esquema, podemos decir que Pedro es el personaje principal que pone en relación los diversos ambientes que desarrollan la acción:

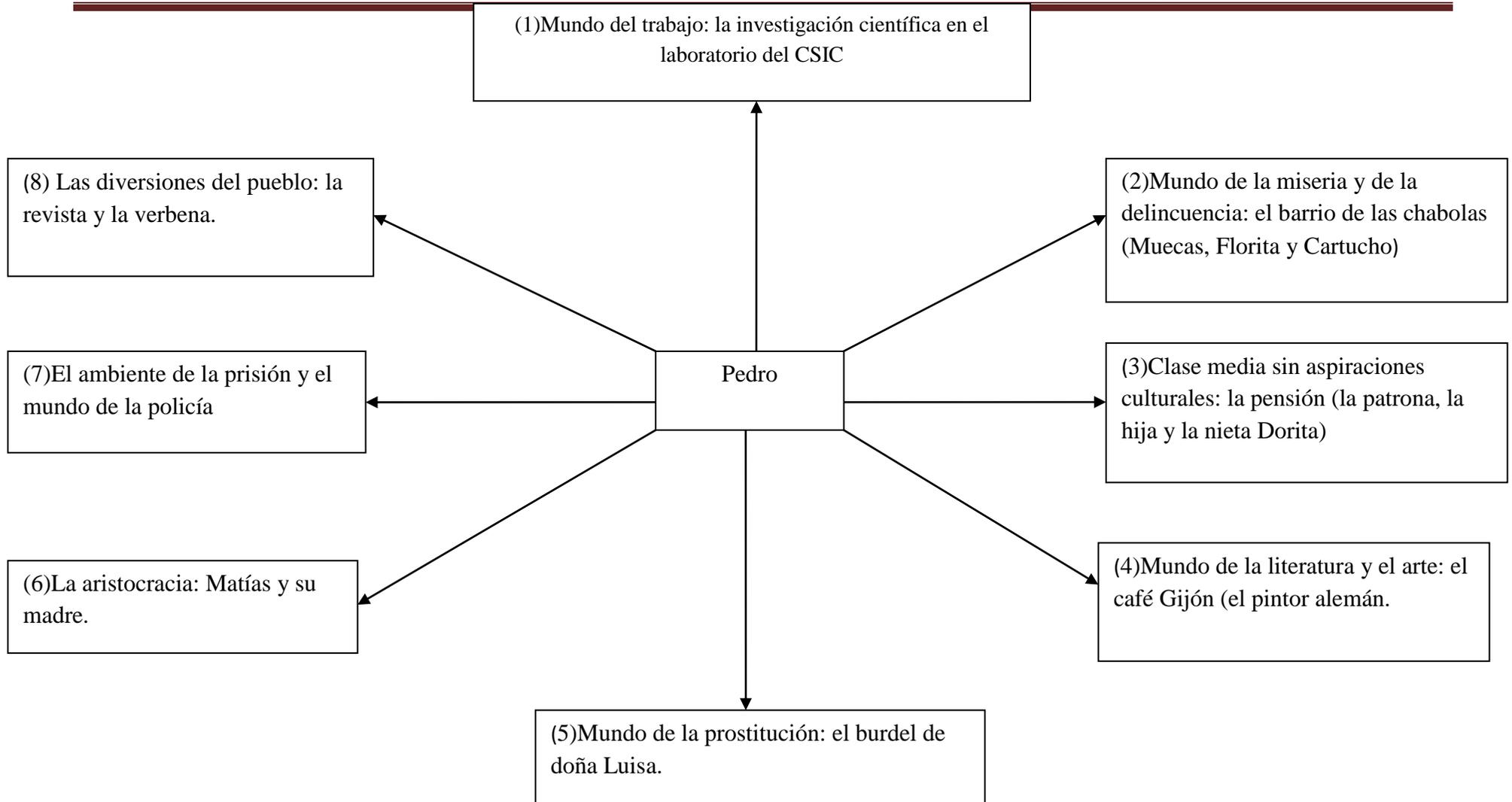
- El mundo de la investigación científica.
- El mundo de la miseria y de la delincuencia.
- El ambiente de la clase media sin aspiraciones culturales.

- El mundo de la prostitución.
- El ambiente de la alta burguesía y de la aristocracia.
- El ambiente de la prisión y del mundo de la policía.
- El ambiente de los espectáculos populares.

Alfonso Rey<sup>12</sup>, nos resume estos diversos mundos en el esquema siguiente

---

<sup>1</sup>REY, Alfonso, *Op. cit.*, 1977, p120.



Esquema N°3: Relaciones de Pedro con los diversos ambientes socio-culturales

A partir de este esquema, podemos comprobar que Pedro es el eje sobre el cual se apoyan los personajes de la novela.

### **2.3.3.1. Relaciones profesionales**

Son de carácter profesional las relaciones que inicialmente mantienen Pedro y Amador. Éste siempre trata a Pedro con respeto y subordinación y se dirige a él llamándole don Pedro, y éste le considera un hombre eficaz, aunque un poco torpe. Así en su monólogo interior inicial piensa, *“No rías más, y sobre todo, no echas esas gotitas de saliva que hacen sospechar de tu educación e inteligencia”*. (Tds, 9)

En segundo lugar, Pedro mantiene relaciones profesionales, marcadas por la subordinación e inferioridad, con el director del laboratorio. Cuando éste le despidió injustamente, Pedro se resigna a su suerte.

También de relaciones profesionales, hemos de calificar las que establecen Pedro y Muecas: en la primera ocasión Pedro va a las chabolas en busca de ratas, y en la segunda como profesional de la medicina.

### **2.3.3.2. Relaciones de amistad**

Son relaciones de amistad las que mantienen Pedro y Matías, por un lado, y Amador y Muecas, por otro.

Pedro y Matías basan su amistad en sus aficiones y diversiones comunes. Los vemos a los dos en el café literario, juntos se emborrachan y juntos van al burdel.

Amador y el Muecas mantienen lazos familiares, son primos, además de una antigua camaradería, por eso Amador procuró algunos trabajos al Muecas.

### **2.3.3.3. Relaciones erótico-Amorosas**

Como las relaciones mantenidas entre Pedro y Dorita, Cartucho y Florita, o Dora con su novio.

### 2.3.3.4. Relaciones de violencia

Este tipo de relación viene representado por el Muecas, quien golpea a un camarero, mata a Dorita la novia de Pedro, para vengarse de él.

### 2.3.4. Caracterización de los personajes

#### 2.3.4.1. Perspectivismo descriptivo en la caracterización de personajes

Uno de los procedimientos relevantes para la caracterización de los personajes es el perspectivismo descriptivo a través del cual se nos ofrecen diferentes puntos de vista acerca del comportamiento y carácter de los personajes.

El mejor ejemplo es el de Pedro, al que conocemos:

1. Por sus pensamientos, a través del monólogo interior.
2. Por lo que dice en los diálogos, en los que se muestra como un ser racional que no parece dejarse llevar por sus impulsos ya que, ante todo se considera como un intelectual.
3. Por lo que piensan o afirman otros personajes:

Para la dueña de la pensión Pedro es *“en el fondo, un infeliz”, “tan inocente”, casi un santo, “[...] que es como nuestro san Luis Gonzaga, que no le faltan más que el rosario y los lirios y que nos aguanta conversación y que se está las horas muertas en el comedor por la noche[...]*” (Tds, 99)

La patrona le considera poco habituado a tratar con mujeres, y cree que picará el anzuelo y se verá obligado a casarse con su nieta.

Amador le considera un hombre amable, aunque algo débil de carácter,

“Ese pobre don Pedro [...] y tan simpático que es, que lo único que le gusta es estar mirando por el micro a los ratones. Ese es todo su vicio [...] ese infeliz [...] niños tiernos, niños tiernos y se creen que son hombres.” (Tds, 194)

El director del laboratorio le considera sospechoso y le acusa de no estar capacitado para la investigación.

4. Por las intervenciones del narrador que comenta o censura con ironía algunas de sus actitudes y comportamientos:

-Su comportamiento racional y frío en las chabolas: le interesan las ratas y el cáncer, pero le conmueven las condiciones de vida del Muecas y su familia.

-Su comportamiento pasivo, temeroso y resignado en la celda y en su visita al director del laboratorio.

-La falta de libertad en sus relaciones con Dorita.

## **Conclusión**

Podemos decir que la percepción del personaje se hace de dos maneras, de un lado mediante la voz del narrador, que nos informa sobre todos los detalles de estos personajes, y eso mediante la descripción. De otro lado mediante el personaje mismo, a través de sus monólogos y sus visiones.

En este caso la identificación del espacio y del tiempo se ve limitada a las impresiones y el recorrido de los personajes, es decir siempre nos permiten localizar el espacio y el tiempo mediante las diferentes citas de los lugares y tiempos.

## **2.4. El tiempo**

### **2.4.1. Localización temporal**

Los hechos narrados en la novela tienen lugar en unos pocos días del otoño de 1949<sup>1</sup>.

El autor sitúa la acción en los años de la dura posguerra española, años marcados por el hambre y la miseria del proletariado, la resignación de muchos y el lujo de los privilegiados de la fortuna. Se trata de una sociedad jerarquizada en clases bien diferenciadas donde apenas hay movilidad social.

Si analizamos la relación entre la materia novelada distinguimos tres tipos de secuencias:

---

<sup>1</sup>REY, Alfonso, *Op. cit.*, 1977, p. 70.

1. Secuencias en las que avanza o progresa el relato en la línea del tiempo, es decir, aquellos episodios que contribuyen a la evolución temporal de los hechos narrados: la decisión de Pedro de ir a las chabolas, la noche del sábado, la conferencia, la huida de la policía, la detención de Pedro, su posterior liberación, la verbena, la muerte de Dorita.
2. Secuencias en las que se relatan hechos del pasado o actos habituales de un personaje, es decir, aquellos episodios en los que no progresa la acción, y que sirven para conocer mejor a los personajes, su pasado o su forma habitual de vivir y de comportarse: la historia de la dueña de la pensión, la vida en el barrio de las chabolas.
3. Secuencias que se sitúan fuera del tiempo, es decir secuencias atemporales en las que se produce alguna digresión del autor (secuencias 2, 3, 32, 40, 45, 48 y 62).

### 2.4.2- El tiempo en *Tiempo de silencio*

Secuencias	Localización temporal	Episodios significativos
1.11	Cierta indeterminación temporal. Primer y segundo día del relato.	-Pedro en el laboratorio (primer día del relato) -Historias de la dueña de la pensión. -Historias de Muecas, de Cartucho y de la vida en las chabolas. -Pedro va a las chabolas a buscar las ratas (2º día del relato. Al día siguiente del laboratorio)
	Varios días después.	Tiempo no narrado.
12.28	Noche del sábado (desde la cena hasta la madrugada del domingo)	-Diversiones nocturnas de Pedro (café literario, borrachera, pintor, prostíbulo) -Relación amorosa con Dorita. -Aborto y muerte de Florita.
29.42	Tres días: domingo, lunes y martes (hasta la detención de Pedro)	a-Domingo: Matías recoge a Pedro en la pensión y le invita a su casa. -Amador, asediado por Cartucho. b-Lunes: conferencia y recepción en casa de Matías. c-Martes: Pedro se esconde en el burdel y Matías va en busca de Amador. Pedro es detenido.
43.56	Secuencias de difícil localización temporal: Interrogatorio de Pedro, confesión de la mujer del Muecas.	-Primer interrogatorio de Pedro. -Pedro en el calabozo. -Dorita en la comisaría. -Matías busca ayuda en los ministerios (toda la mañana y parte de la tarde) -Matías busca abogado. -Liberación de Pedro.
57.62	Al día siguiente de la liberación de Pedro	-El director del laboratorio despide a Pedro. -Merienda en la pensión. -En la verbena: asesinato de Dorita.
	Días o semanas más tarde	Tiempo no narrado
63	Último día de la novela	Pedro abandona Madrid.

Cuadro N° 4.

## 2.5. El espacio

### 2.5.1. Localización urbana

*Tiempo de silencio* es una novela de carácter urbano, que transcurre generalmente en Madrid. El autor nos ofrece nombres de calles y otros datos que hacen posible la identificación de cada uno de los lugares por donde transitan los protagonistas. Los itinerarios que van desde la pensión hasta las chabolas son fácilmente reconocibles, Antón Martín, calle de Atocha y Glorieta de Atocha en dirección a la periferia madrileña, o desde la pensión al café literario. La pensión está en la plazuela del Progreso, nombre popular con el que se designaba a la plaza de Tirso de Molina. Se habla del Cementerio del Este y la estación de Príncipe Pío. Amador vive en Tetúan de las victorias.

Vemos también que el relato se localiza fundamentalmente en el centro de Madrid, pensión, café literario y prostíbulo, y en la periferia, arrabales del sur de la ciudad, barrio de chabolas, advirtiéndose el contraste entre el bienestar y trabajo de la zona centro y la miseria y desempleo de la periferia.

### 2.5.2. Madrid ciudad caótica

En la segunda secuencia, el autor nos presenta Madrid como ciudad caótica (secuencia 2)

Martín Santos otorga a la ciudad de Madrid una especial importancia en la realización personal y profesional del individuo. En la novela llega a afirmarse que la ciudad determina el comportamiento del hombre y que es responsable de su fracaso,

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de su ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser. (Tds, 18)

Al lado de esto, podemos destacar dos ideas fundamentales:

1. La identificación de la ciudad con las vísceras puestas al revés de un hombre, es decir, la caracterización de la ciudad por el desorden y el caos.
2. El que la ciudad impide al hombre realizar su proyecto vital, tal como le ocurre a Pedro, que ve truncada su actividad científica por un encadenamiento absurdo de sucesos.

### **2.5.3. Multiplicidad de los espacios novelescos**

Podemos clasificar los espacios de la novela en cinco grupos:

#### 1. Las viviendas de los personajes:

A través de las viviendas de los personajes, el novelista intenta reproducir la jerarquización social de éstos:

- La chabola del Muecas representa la miseria y depravación absolutas.
- La vivienda lujosa de Matías representa la riqueza y el refinamiento aristocrático.
- La pensión en la que se hospeda Pedro representa la clase media.

#### 2. Centros de trabajo como el laboratorio.

3. Lugares de espectáculo, diversión y entretenimiento en los que se mezclan cultura y diversión: el café literario, el estudio del pintor, los diferentes bares, el cine, el teatro de revista, la verbena y el burdel.

4. Lugares de opresión y enclaustramiento en los que se manifiesta la angustia, el dolor y el miedo: la celda.

#### 5. Otros espacios: calles.

En el cuadro siguiente veamos estos espacios con más detalle.

	Espacios novelescos según su función	Lugares concretos	Caracterización	Valoración	
Localización espacial	I.Viviendas de los personajes	(1)Chabola del Muecas y subchabola de Cartucho	Miseria y delincuencia	<i>Ciudad caótica,</i> que determina el comportamiento del hombre y es responsable de su fracaso.	
		(2)Pensión	Clase media sin aspiraciones culturales		
		(3)Vivienda de Matías	Aristocracia frívola		
	II.Centro de trabajo	(4)Laboratorio del C.S.I.C	Mundo de la investigación		
	III.Lugares de espectáculo y entretenimiento	(5)Café literario	(6)Estudio del pintor		Mundo bohemio de la literatura y el arte
		(7)Bares			Ambiente popular
		(8)Cine	(9)Teatro de revista		Mundo de la cultura popular y del espectáculo
		(10)Verbena			
		(11)Prostíbulo	Mundo de la prostitución		
	IV.Lugares de opresión y encerramiento	(12)Celda	(13)Tren		Soledad, miedo y angustia
	V.Otros	(14)Calles			Pueblo madrileño

Cuadro N° 5.

## 2.5.4. Caracterización del espacio novelesco

En algunos casos, el autor describe con precisión y con ironía los diferentes espacios o ambientes por los que desfilen los personajes. Entre estas descripciones, encontramos

Las descripciones de la chabola del Muecas en las secuencias 8 y 10, y chabola de Cartucho en la 30, la casa de Matías, en la secuencia 31, del prostíbulo, en la secuencia 18 y 19, y la celda, en la secuencia 45.

### 2.5.4.1. El barrio de las chabolas

Las chabolas se sitúan en el sur de Madrid, entre una montaña de escombrera y otra de cascote, *“¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida.”* (Tds, 50)

Se alza el barrio de las chabolas, que han sido construidas por sus mismos habitantes con desechos de materiales de todo tipo, palos, trapos, latas, piedras, ladrillos, *“Aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, [...]”* (Tds, 50)

La miseria, el hambre, el frío y la falta de higiene de las mínimas condiciones que hagan posible una vida digna, constituyen sus notas dominantes.

El autor describe la realidad mediante perífrasis aparentemente ennoblecedoras<sup>1</sup>, pero que encierran una amarga denuncia: *“Soberbios alcázares de miseria”, “oníricas construcciones”, “inverosímiles mansiones”*.

La miseria representada por estas chabolas, está más enfatizada por la subchabola de Cartucho: *“chabola avinagrada, emprecariante y casi cueva.”, “chabola sucia y maloliente.”, que ya ni siquiera ofrece aspecto de casa, sino que parece “agujero maloliente”*.

---

<sup>1</sup> REY, A., *Op. cit.*, 1977, p. 75.

#### **2.5.4.2. La vivienda de Matías**

En contraste con las chabolas, se nos presenta el lujo y la elegancia de la casa de Matías mediante una descripción realista. En la casa sirve un mayordomo cortés y educado; el pasillo es muy ancho, hay grandes cortinas en la ventana, las paredes se adornan con cuadros viejos, en los amplios salones hay excelentes sillones de cuero; la chimenea es de mármol.

#### **2.5.4.3. El prostíbulo de doña Luisa**

El prostíbulo de doña Luisa es un burdel económico del centro de Madrid donde encontramos obreros, albañiles y jóvenes profesionales.

El prostíbulo está descrito de manera inadecuada e irónica. Se le *denomina* “*alcázar de las delicias*”, y *lugar sagrado* y “*templo de celebración de los nocturnales órficos*”.

Pero la realidad es otra: este lugar huele a sudor, su entrada es solo por la noche, y ofrece un aspecto deplorable.

#### **2.5.4.4. La celda**

La descripción de la celda es objetiva, minuciosa y exacta. Se describen las dimensiones, los objetos que contienen, la disposición interior, la luz. En esta descripción predominan las notas de opresión, enclaustramiento, vigilancia, agobio y estrechez, notas que provocan soledad y angustia de Pedro. La celda es más bien pequeña. No tiene forma perfectamente prismática cuadrangular a causa del techo. Éste, en efecto, ofrece una superficie alabeada cuya parte más alta se encuentra en uno de los ángulos del cuadrilátero superior. Aparentemente, cada dos células componen una de las semicúpulas sobre las que reposa el empuje de la enorme masa del gran edificio suprayacente. Estas cúpulas y paredes son de granito [...]. (Tds, 210)

## Conclusión

Mijaíl Bajtín define el cronotopo como,

La conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] el tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo<sup>1</sup>.

En nuestra obra se puede observar con gran claridad la formación y presencia de esta fusión espacio-temporal. Partiendo de que el espacio dominante del texto es el de Madrid, el tiempo se convierte en una categoría del espacio, pues éste deja de existir de manera independiente y sólo se da en la interioridad del personaje al ser evocado en forma de visión retrospectiva, es decir que el tiempo se mide en recuerdos. De ahí la evocación del pasado se convierte en el eje para sobrevivir el presente.

### 2.6. Técnicas narrativas

La originalidad de *Tiempo de silencio* no reside en los tiempos, los personajes o el argumento, sino en la utilización de técnicas narrativas innovadoras al servicio de una intencionalidad crítica.

Martín Santos recupera las técnicas del monólogo interior, del estilo indirecto libre y del perspectivismo narrativo, e incorpora nuevos elementos, deformación en el enfoque de la realidad, comentarios y digresiones, diálogos no convencionales.

El cuadro siguiente resume todas las técnicas narrativas de la obra:

---

<sup>1</sup>BAJTIN, M., *El marxismo y la filosofía del lenguaje: Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*, Alianza: Madrid, 1992, p. 238.

Técnicas	Rasgos fundamentales
<p>I Narrador omnisciente</p>	<p>-Comenta y valora hechos, situaciones y comportamientos de los personajes, mediante digresiones y breves comentarios puntuales. -Transmite la visión del mundo del autor. -Incorpora el lector a la narración mediante la 1ª persona.</p>
<p>II Perspectivismo</p>	<p>Ofrece: -Diferentes puntos de vista sobre la realidad. -Diferentes visiones de un mismo personaje.</p>
<p>III Digresiones</p>	<p>(1)Sobre las ciudades que no tienen catedral (sec. 2) (2)Sobre la dureza de la vida (sec. 3) (3)Sobre Cervantes (sec. 12) (4)Sobre el cuadro de Goya (sec. 32) (5)Sobre los toros (sec. 48) (6)Sobre el teatro de revista (sec. 60) (7)Sobre el “ser” del hombre (sec. 62)</p>
<p>IV Descripciones</p>	<p>(1)Por medio de deformación grotesca de la realidad: mundo de las chabolas(sec. 8 y 10), comentario del Este y enterramientos verticales (sec. 36) (2)De carácter metafórico: el café literario (sec. 13), el burdel (sec. 18), la sala de visitas del burdel (sec. 19), la conferencia (sec. 33), los invitados a la recepción (sec. 35), las dependencias de la D.G.S. (sec. 44) y las chabolas. (3)Según la técnica del objetivismo: la celda (sec. 45) (4)Resonancias míticas: los burdeles y los calabozos. (5)Según la técnica realista: la pensión (sec.7), la verbena (sec. 61) y algunos fragmentos de las chabolas.</p>
<p>V Diálogos</p>	<p>(1)Convencionales. (2)Incluidos en la narración (sin comillas, con y sin comillas) (3)Intercalados en un monólogo interior (sec. 1) (4)Intervenciones próximas al discurso.</p>
<p>VI Monólogos interiores</p>	<p>(1)Que ocupan una secuencia completa: -Tres monólogos de Pedro (sec. 1, 46, 63) -Dos monólogos de la dueña de la pensión (sec. 4, 17, 22) -Un monólogo de Cartucho (sec. 9) (2)Intercalados en la narración (sec. 23, 25 y 62). (3)Funciones: a. Caracterización de personajes. b.Narración de acontecimientos. c.Comentario o interpretación de hechos. (4)Técnica: a. Ordenado. b.Caótico.</p>
<p>VII Estilo indirecto libre</p>	<p>Prescinde del verbo introductor. (1)El Muecas acude a la pensión en busca de Pedro (sec. 24) (2)Ricarda en el calabazo (sec. 55)</p>

Cuadro 6.

### 2.6.1. Narrador omnisciente

Martín Santos adopta el punto de vista del narrador omnisciente, rechazando la opción del narrador oculto característica de la novela social de los años 50.

Para comentar los hechos este narrador omnisciente se vale de dos recursos principales:

1. Digresiones externas, que versan sobre asuntos varios sin relación aparente con el argumento: los toros, la revista, Cervantes.

2. Frases o comentarios breves y reflexiones puntuales en torno a la actuación de un personaje, o aspectos concretos de la realidad social, la situación político-cultural de España. Veamos algunos ejemplos:

-Al narrar la vida en las chabolas, es perceptible la crítica contra una sociedad que permite semejante miseria,

Así los habitantes de aquel poblado [...] sólo podían vivir de lo que la ciudad arroja: basuras, detritus, limosnas, conferencias de San Vicente de Paúl, cascotes de derribo latas de conserva vacías, salarios mínimos de peonaje no calificado, ahorro de criadas. Hijas fidelísimas [...]. (Tds, 69)

-Se alude al aislamiento español con respecto a Europa, cuando se relata la cena de Pedro en la pensión, “*Comiendo esa pescadilla comulgaba más íntimamente con la existencia pensional y se unía a la mesa de mártires de todo confort que han hecho poco a poco la esencia de un país que no es Europa.*” (Tds, 72)

Con estos dos recursos, este narrador omnisciente comenta, juzga y valora los hechos. Este mismo narrador nos transmite la visión del mundo del autor. Para ello, emplea verbos en presente de indicativo e interrogaciones retóricas y formula juicios genéricos acerca de la vida y la realidad social. Así por ejemplo, en la digresión sobre los toros, pregunta retóricamente, “*¿Pero qué toro llevamos dentro que presenta su poder y su fuerza al animal de cuello robustísimo que recorre los bordes de la circunferencia [...]¿Qué toro es ese, señor?*” (Tds, 225)

Esta técnica está usada para reflejar la visión del mundo del autor, y para hacer penetrar al lector dentro de la historia, haciéndole participar de su actitud crítica. Por

ello utiliza la primera persona del plural de los tiempos verbales y el pronombre personal átono de primera persona nos, *“Hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas [...]”* (Tds, 17)

De esta manera el narrador llega a hacer penetrar al lector dentro de su narración con el motivo de hacerle sentir lo que sienten los personajes.

### **2.6.2. El juego de perspectivas o perspectivismo literario**

El perspectivismo narrativo consiste en ofrecer al lector diversas informaciones o interpretaciones contradictorias acerca de un mismo hecho o personaje. El lector ha de elaborar su propia visión de la realidad a partir de estas informaciones:

#### **2.6.2.1. Los ejemplos de la manzana y el tomate**

La novela parodia la visión filosófica de Ortega, para quien la realidad, aun contemplada desde distintas perspectivas, es siempre la misma. El narrador se apoya en el ejemplo de la manzana utilizado en su conferencia por el Maestro, ejemplo cuya réplica nos ofrece al comentar diferentes perspectivas.

Con ello Martín Santos pretende mostrar de forma simbólica que una misma realidad puede ser diferente contemplada desde perspectivas distintas: así Pedro ve el burdel como un refugio seguro para esconderse de la policía, mientras que doña Luisa lo ve como un negocio para su lucro personal.

#### **2.6.2.1. Distintas visiones de la realidad y de los personajes**

Para formular este perspectivismo narrativo Martín Santos nos ofrece:

1. Diferentes puntos de vista de una realidad, como es el caso en:

- La relación sexual entre Pedro y Dorita, que no se contempla igual desde la perspectiva de Pedro (Fracaso), que desde la perspectiva de la dueña (éxito).

2. Diferentes opiniones sobre un mismo personaje, como en el caso de:

- Pedro, que es contemplado desde el punto de vista de Amador, de la dueña de la pensión, del narrador, de sí mismo.
- Muecas, que es visto a través de la óptica de Amador, de Cartucho y del narrador.

### **2.6.3. Las digresiones**

A lo largo de la novela Martín Santos incorpora múltiples observaciones o comentarios puntuales sobre asuntos sociales o problemas individuales.

Esta tendencia se consolida por la incorporación de comentarios o disertaciones extensas de contenido ideológico sobre asuntos que no tienen conexión con el argumento. Se denominan digresiones y presentan la opinión del autor en forma expositiva o argumentativa. Las digresiones más importantes son las siguientes:

1- Digresión sobre las ciudades que no tienen catedral (sec. 2),

Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceñas [...]. (Tds, 15)

Es un análisis valorativo de la pobreza, la falta de recursos económicos, la ausencia de una auténtica vida cultural y el aislamiento político de Madrid como reflejo y símbolo de toda la nación. La digresión anticipa y presagia la conducta del protagonista, ya que en ella se afirma que la ciudad determina el comportamiento de sus habitantes.

2- Digresión sobre la dureza de la vida (sec.3),

La vida puede ser dura pero, a veces, la gente del pueblo, qué carnes tan apretaditas tienen y qué bien saben andar o hacer gestos o reír disparadamente

cuando nada provoca a la risa o estremecerse como de voluptuosidad, cuando lo único que ocurre es que hace sol y que el aire está limpio. (Tds, 19)

En ella se critica el orden socio político de la época, que negaba las evidencias de la miseria, el hambre, la injusticia.

### 3- Digresión sobre Cervantes (sec.12),

¿Puede haber respirado este aire tan excesivamente limpio y haber sido consciente como su obra indica de la naturaleza de la sociedad en la que se veía obligado a cobrar impuestos, matar turcos, perder manos, solicitar favores, poblar cárceles y escribir un libro que únicamente había de hacer reír? (Tds, 74)

En ella se plantea la función social del escritor y se reflexiona sobre la remota posibilidad de mejorar el mundo. Para Martín Santos la locura de don Quijote, *“Sigue sabiendo que este mundo es malo. Su locura (si bien se mira) sólo consiste en creer en la posibilidad de mejorarlo.”* (Tds, 75 )

Y sigue la reflexión del narrador, *“Al llegar a este punto es preciso reír puesto que es tan evidente-aun para el más tonto-que el mundo no sólo es malo, sino que no puede ser mejorado en un ardite.”* (Tds, 75)

Téngase en cuenta que estas reflexiones se producen cuando Pedro ya ha conocido la miseria de las chabolas.

### 4- Digresión sobre el cuadro de Goya “Escena de Brujas” (sec. 32),

El gran buco en el esplendor de su gloria, en la prepotencia del dominio, en el usufructo de la adoración centrípeta. En el que el cuerno no es cuerno ominoso sino signo de glorioso dominio fálico. En el que tener dos cuernos no es sino reduplicación de la potencia. (Tds, 155)

Sirve para establecer la comparación entre el gran buco del lienzo, que se halla sentado, disertando entre un grupo de mujeres feísimas, y el Maestro, que diserta ante un grupo de mujeres frívolas de la aristocracia. Este paralelismo sarcástico denuncia la

presunta falta de sensibilidad de Ortega Maestro hacia los problemas sociales del pueblo español.

5- Digresión acerca de los toros (sec. 48),

Si el visitante ilustre se obstina en que le sean mostrados majas y toreros, si el pintor genial pinta con los milagros pinceles majas y toreros, si efectivamente a lo largo y a lo ancho de este territorio tan antiguo hay más anillos redondos que catedrales góticas, esto debe significar algo. (Tds, 223)

Sirve para expresar la terrible naturaleza del pueblo español, que se guía, en su opinión, por el odio y la violencia simbolizados en el espectáculo taurino. Esta digresión se inserta en medio del relato de la detención de Pedro con una intencionalidad marcadamente satírica.

6- Digresión sobre la revista musical (sec. 60),

¡Qué diablo -sorprendente cojuelo-sorprendido espacio desnudado! ¡Qué refringencia de un aire inverosímil difracta las distancias y hace próximo el ensueño, la alucinación mescalínica, el inconsciente colectivo. (Tds, 269)

Se utiliza para retratar la escasa sensibilidad artística y moral del pueblo español, que se divierte sin distinción de clases sociales con espectáculos vulgares. Esta digresión se incluye en el momento en que Pedro se ve obligado a acompañar a Dorita y a su madre al teatro de la revista.

Hay otras digresiones más breves acerca de la miseria en el mundo de las chabolas, el atraso científico en España, el amor, la literatura y el “ser” del hombre. Estas digresiones se localizan en medio del relato y surgen como comentario de la acción que se está narrando: El autor detiene el relato para incluir su reflexión.

#### **2.6.4. Las descripciones**

Para presentarnos los diversos ambientes espaciales o humanos en los que transcurre la novela, el autor se sirve de la descripción, que generalmente utiliza con

intención irónica, *“Los pliegues del corazón y del cerebro de una vieja. La trampa. La femineidad vuelta astucia cuando ya la carne ha dejado de ser carne y es sólo una materia indescriptible.”* (Tds, 118)

Los principales recursos empleados en estas descripciones son los siguientes

1. La deformación grotesca de la realidad, como puede verse en:

-La descripción del mundo de las chabolas y de la chabola del Muecas (Secuencias. 8 y 10), cuyas características se describen minuciosamente mediante perífrasis e hipérbole irónicas, pero elevándolas a categoría señorial, de manera que el lector percibe inmediatamente el sarcasmo y la ironía,

Tras haber contemplado el impresionante espectáculo de la ciudad prohibida con los picos ganchudos de sus tejados para protección contra los demonios voladores, descendieron Amador y Pedro desde las colinas circundantes y tanteando prudentemente su camino entre los diversos obstáculos, perros ladradores, niños desnudos, montones de estiércol, [...]. (Tds, 57)

-La descripción del cementerio de Este y los enterramientos verticales (sec. 36). Se basa en el desajuste entre la realidad y el lenguaje empleado. El novelista elimina los elementos subjetivos y describe el funcionamiento y las actividades del cementerio como estuviese redactando un informe técnico acerca de la organización y funcionamiento de una cadena de producción,

Los sepultureros del Este [...] dedican su actividad a un mundo continuo a un trabajo normalizado y racional. Mientras una de las brigadas, que podemos designar con la letra A, confeccionada en la tierra rojiza unas fosas paralelepípedicas rectangulares de una profundidad aproximada de cuatro metros y de la anchura y largura que una larga experiencia ha demostrado ser la más conveniente, otra brigada, que podríamos denominar [...]. (Tds, 175)

2. La visión metafórica de la realidad, que puede apreciarse en:

-La descripción del café literario (sec. 13) como una playa invadida de bañistas,

[...], la muchedumbre culta se derrama por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan, cada uno de ellos era sol para el resto [...]. (Tds, 78)

-La descripción del burdel (sec. 18) como *“lugares sagrados”, “templos de celebración de los nocturnales ritos órficos”* (Tds,99), *“alcázar de las delicias”* (Tds,101), *“hormiguero de doña Luisa”* y *“palacio de las hijas de la noche”*. Asimismo se llama a las prostitutas *“blancas de trata”* (Tds,101), *“objetos alquilados”* (Tds,103), *“sacerdotisas”* e *“infatigables obreras ápteras”*. Los clientes, por su parte, pasan a convertirse en *“víctimas-verdugos”* (Tds,101).

-La descripción de la sala de visitas del burdel (sec. 19) por medio de un encadenamiento de metáforas: órgano sexual femenino, confesionario *“lugar donde la patrona vuelve a ser un reverendo padre que confiesa”*, *“túnel donde la náusea sube”* (Tds, 105), *“laguna estigia”* (Tds, 105), *“cabina de un vagón-lit”* (Tds, 105), *“calabozo”* (Tds, 105). Se ofrece, en consecuencia, una visión onírica de la realidad.

-La descripción del lugar en que se celebra la conferencia (sec. 33), que concluye en la presentación de la sociedad como un *“cosmos bien dispuesto”* dividido en tres esferas.

-La descripción del mundo de las chabolas en el que las ratas son *“yeguas de vientre de raza selecta”* y las jaulas *“criaderos”*.

-La descripción de las dependencias de la comisaría, o de la D.G.S. (sec.44) como un voraz aparato digestivo.

-La descripción de los invitados de la recepción en casa de Matías (sec. 35) como pájaros culturales.

3.El objetivismo puro que puede apreciarse en la minuciosa descripción de la celda (sec.45),

La cama no está orientada en el sentido diagonal, sino paralela al plano normal de la puerta y apoyada en la pared opuesta a ésta, por lo que un hombre de buena estatura al dormir debe recoger ligeramente las piernas aproximándose a la llamada posición fetal sin necesidad de alcanzarla totalmente. (Tds, 210)

Al lado de estas descripciones fundamentales, existen otras más breves insertas en el relato (el teatro de la revista, la actuación de las vicetiples), así como breves descripciones de personajes.

## **Conclusión**

En nuestra novela podemos decir que la descripción desempeña dos papeles: un papel ornamental estético, y otro papel significativo más interesante, y va junto con la acción de la historia. La descripción engendra una dinámica, y encierra una voluntad particular de comunicación de un dicho ideológico discursivo que permite describir a través del retrato de Pedro, el joven español de los años de posguerra.

En cuanto a las descripciones de los escenarios y los grupos humanos, vemos que ocupan un lugar importante.

Las descripciones usadas en *Tiempo de silencio* no son las mismas que encontramos en las novelas realistas o naturalistas, sino que responden a una concepción cultural. Esto se ve por ejemplo, cuando se presentan los ambientes madrileños, el lector entiende que Madrid equivale a España. Además de esto, el narrador se sirve de estas descripciones para formular juicios ideológicos de contenido histórico, político o económico. Estos procedimientos con los cuales Martín Santos renueva la narrativa de aquella época, hicieron de él uno de los autores más importantes de su generación.

**SEGUNDA PARTE:**

**Análisis de los monólogos interiores de *Tiempo de silencio***

## Capítulo 1: Los monólogos interiores en *Tiempo de silencio*

## 1. Corpus de los monólogos interiores

Para establecer nuestro corpus hemos tomado el cuadro de la enunciación como criterio exclusivo: son clasificados como monólogos interiores los discursos de los personajes, pronunciados o no, cuyo destinatario, dentro de la ficción, es el locutor mismo.

Los monólogos de Martín Santos vienen aislados del resto del relato, mediante una tipografía específica: algunos ocupan secuencias enteras, es decir que no encontramos ninguna huella del narrador y eso hasta en el principio de estos discursos,

De que no sea de estirpe ectodérmica sino mesodérmica. De que no sea sólo mortal para el ratón y para la rata, sino que casualmente inoculado durante la cría poco cuidadosa a las dos « a Toledo orate » muchachas rubias, que entre cuidados médicos poco hábiles y falta de una operación precoz por error diagnóstico [...]. (Tds, 12)

Otros monólogos ocupan una parte de la secuencia, pero la emancipación en relación al narrador viene marcada por un aislamiento mediante comillas,

« Mi marido podía haberme dejado algo más pero no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar tranquila, porque él con su apostura gozaba en corretear tras las faldas, [...] ». (Tds, 20)

O con una elipsis temporal muy fuerte, que libera al personaje monológico del narrador, gracias a una ruptura de la cohesión textual,

Dibujar la sirena con la mancha de la pared. La pared parece una sirena. Tiene la cabellera caída por la espalda. Con un hierrito del cordón del zapato que se le ha caído a alguien al que no quitaron los cordones. (Tds, 216)

Sin embargo, algunos pasajes muy parecidos a monólogos interiores por su longitud o por su libertad discursiva no se liberan totalmente de la influencia discursiva del narrador, la voz de éste introduce el monólogo relatado en discurso directo libre, sin aislamiento del relato, sin una tipografía específica y sin que se interrumpa la cohesión textual de la historia,

Pero la cosa es muy complicada. Mientras que Pedro recorre taconeando suave el espacio que conociera el cuerpo del caballero mutilado, su propio racionalismo mórbido le va envolviendo en sus espirales sucesivas.

Primera espiral: Existe una moral. Una moral vulgar y comprensible según la cual es buena, sensata y razonable el leer libros de caballería y admite que estos libros son falsos. (Tds, 75)

Por tanto, asistimos a una mezcla entre monólogos introducidos con una tipografía, y otros sin ella; en este caso diríamos que la originalidad de esta obra se encuentra dentro de esta tensión permanente establecida por dichos signos tipográficos. Es lo que llamamos stilema, porque estos signos funcionan como elementos de separación que anuncian unas nuevas etapas discursivas, y al mismo tiempo vienen para marcar un destacamento enunciativo; gracias a ellos, el lector llega a interpretar retroactivamente el monólogo, y ello pese al sistema de actualización desconcertante que está en ruptura con el contexto.

A partir de esto, podemos señalar diferentes monólogos que forman el corpus de nuestro análisis:

### 1. Tenemos 3 Monólogos de Pedro

-Secuencia n°1 (p.7-15): el monólogo introductorio,

Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: « Amador ». Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono. Yo miraba por el binocular y la preparación no parecía poder ser entendida. [...]. (Tds, 7)

El *yo* sujeto de este monólogo aparece como sujeto del enunciado, *he oído*,

-Secuencia n°47 (p. 215.221): el monólogo de la prisión,

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. [...]. (Tds, 215)

-Secuencia n°63 (p. 286.295): el monólogo final,

Si no encuentro taxi no llego. ¿Quién sería el Príncipe Pío? Príncipe, príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado. [...]. (Tds, 286.)

## 2. Dos Monólogos de la Decana

-Secuencia n°4 (p. 20.29),

Mi marido podía haberme dejado algo más pero no dejó sino recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar tranquila, porque él con su apostura gozaba de corretear tras las faldas. [...]. (Tds, 20)

-Secuencia n°22 (p. 96-99),

Y ese muchacho andará por ahí hecho un perdido, [...], cuando él en realidad es otra cosa y lo bien que le vendría a nuestra niña. La tonta de Dora me creo que ya le ha insinuado demasiado claramente que la niña es un bombón, una perita de agua [...]. (Tds, 96)

## 3. Tres monólogos anónimos

-Secuencia n°2 (p. 15.19),

Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias [...]. (Tds,15)

-Secuencia n°3 (p. 19.20),

La vida puede ser dura pero, a veces, la gente del pueblo qué carnes tan apretaditas tienen y qué bien saben andar o hacer gestos o reír disparatadamente cuando nada provoca la risa o estremecerse como de voluptuosidad, cuando lo único que ocurre es que hace sol y que el aire está limpio. (Tds,19)

-Secuencia n°62 (p. 285.286),

No, no, no, no es así. La vida no es así, en la vida no ocurre así. El que la hace no la paga. El que a hierro muere no a hierro mata. El que da primero no da dos veces. Ojo por ojo. Ojo de vidrio para rojo cuévano hueco. Diente por diente. [...]. (Tds,285)

Notamos que estos monólogos vienen repartidos en casi toda la novela, y su extensión varía de unas páginas a secuencias enteras.

El establecimiento del corpus, su extensión y repartición, y la relación intratextual es muy fuerte entre los diferentes monólogos interiores, y el resto de la novela, crea una polifonía.

## 2. Características de los monólogos interiores de *Tiempo De Silencio*

Entre los criterios fundamentales de la enunciación, Dujardin insiste sobre dos puntos esenciales:

- 1.La evicción de la sintaxis destinada a expresar y representar mejor la realidad de un discurso interior.
- 2.El carácter no pronunciado puesto que se trata de un monólogo.

Así podemos preguntarnos si los monólogos de *Tiempo de silencio* siguen estas reglas o bien tenemos unos caracteres especiales.

### 2.1. Evicción de la sintaxis

Según Dujardin el locutor del monólogo interior se expresa: “*par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial*<sup>1</sup>”, ya que el personaje expresa su pensamiento « [...] *la plus intime et la plus proche de l'inconscient* [...]”<sup>2</sup>. Pero ¿qué quiere decir por mínimo sintaxical?

En *Les lauriers sont coupés*, el mínimo sintaxical equivale a oraciones simples y una limitación de una hipotaxis<sup>1</sup>.

En nuestra obra, el mínimo sintaxical radica en el uso de ciertas figuras microestructurales como el anacolute;

---

<sup>1</sup> Citado en STOLZ, C., *Op. Cit.*, 1998, p. 33. Traducción: [...] mediante frases cortas y directas en un mínimo sintaxical

<sup>2</sup> *Idem*, p.33. Traducción: [...] más íntimo y más próximo a su inconsciente

<sup>1</sup>Hipotaxis: Es la relación jerárquica que une dos partes de derivación diferentes (ej. Relación entre principal y subordinada).

[Todos los hombres cometen errores que uno ha cometido  
Todos los hombres se equivocan. Todos los hombres buscan  
su perdición por un camino complicado o sencillo.] } **Idea 1**

#### RUPTURA DE LA IDEA

[Dibujar la sirena con la mancha de la pared. Con un hierrito del cordón  
del zapato que se le ha caído a alguien [...]] } **Idea 2**

Sin embargo, notamos que en nuestra novela se recurre a una gramática específica, que no suele ser utilizada en las novelas tradicionales, que consiste en la evicción de la puntuación.

Esta supresión de la puntuación aparece como un hecho mayor, pero está percibida como una marca de perturbación, porque el lector suele seguir las pausas según la puntuación.

Podemos decir que el recurso a esta sustitución responde a un deseo de autenticidad y de realismo, y crea una tensión entre el referente de la lengua del lector, una lengua escrita puntuada, y un texto que utiliza una lengua escrita pero con puntuación no respetada, que debe ser más próxima al pensamiento del personaje.

Esta perturbación de la puntuación, conoce un cierto número de variación según los pasajes, de modo que podemos encontrar en un mismo monólogo eliminación y abundancia de puntuación al mismo tiempo. Como en el caso del largo monólogo de la Decana que está introducido por comillas y mayúscula, « *Y ese muchacho andará por ahí hecho perdido, como si fuera un perdido, igual que mi difunto, cuando él en realidad es otra cosa y lo bien que lo vendría a nuestra niña* » (Tds, 96), donde encontramos pasajes fuertemente puntuados, “*Todavía ha de picar. Yo creo que picará. Él es así, un poco distraído como intelectual o investigador o porras que es*” (Tds, 96), y otros que no contienen ninguna puntuación, « *Nuestra niña a mecerse en la mecedora o todo lo más a cargársela a cualquiera de esos miserables representantes o capitanes de patata que no tienen donde caerse muertos* » (Tds, 96)

La eliminación de la puntuación en este pasaje viene como una perturbación, a través de la cual el autor quiere presentar el fallo para atraer al lector.

En cuanto a los demás monólogos se nota una fuerte puntuación, pero vienen introducidos sin comillas; los monólogos de Pedro contienen comas, puntos y coma; algunos vienen bien situados, “*Cazar, cazar todos los días de fiesta y por la tarde en verano, cuando ya ha caído el sol, entre los rastros de la jarra a por liebres.*” (Tds, 287)

Otros reemplazan una puntuación fuerte, “*Sonaba el teléfono y he oído el timbre. Ha cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: “Amador”.*” (Tds, 7)

Con tal, podemos preguntarnos ¿por qué tanta variedad al nivel tipográfico? Deducimos que es una variedad que indica las pausas respiratorias que confirman el carácter oral de estas enunciaciones, y también, viene como un elemento adyuvante a la comprensión del lenguaje de estos personajes.

## **2.2. Un discurso sin auditor y no pronunciado**

El monólogo suele ser un discurso no pronunciado, es decir que es un discurso interno, o sea individual, donde el mismo locutor emite y recibe el mensaje, con el fin de traducir sus pensamientos. Martín Santos nos presenta los pensamientos más íntimos de sus personajes a través de unos monólogos interiores. Sin embargo no podemos decir que éstos son totalmente mudos, salvo el monólogo del íncipit donde suponemos que el locutor está hablando para sus adentros, puesto que Amador está presente con él. En cuanto a los demás monólogos vienen anunciados en susurro, y eso se ve a través del contexto de este discurso,

Si no encuentro taxi no llego. ¿Quién sería el Príncipe Pío? [...]. No puedo acabar lo que había principiado. ¡Taxi! ¿Qué más da? [...] Matías, qué Matías ni qué. Como voy a encontrar taxi. No hay verdaderos amigos. Adiós amigos. ¡Taxi! Por fin. (Tds, 286)

Confirma esto el uso del *vosotros* en la secuencia número dos, que designa un locutor puramente imaginario, conocido como tal por el locutor que lo expone en escena, “[...].*Para qué queréis cerraros oídos finísimos a los que todavía no ha llegado el frío [...] él también sabe que habéis visto.*” (Tds, 118)

En otros monólogos notamos la presencia de algunos verbos introductores que nos permiten distinguir entre:

### **1.Un pensamiento:**

*Pensando: estoy solo. Pensando: soy un cobarde. Pensando: mañana estaré peor.*  
(Tds, 112)

Aquí el autor introduce los monólogos con un verbo de pensamiento (Pensar) para mostrar que se trata de unos pensamientos.

### **2.Un sentimiento:**

*Sintiendo: estoy cansado. Sintiendo: tengo seca la lengua* (Tds, 112)

En este caso, para reforzar más el estado de ánimo del personaje introduce el verbo pensar para dar más énfasis a sus monólogos.

### **3.Un deseo:**

*Deseando: Haber vivido algo, Haber encontrado una mujer [...]* (Tds, 112)

Como los monólogos anteriores, el autor utiliza el verbo (Desear) para distinguirlo de los demás.

Notamos que a lo largo de este monólogo, el autor usa unos verbos que nos pueden indicar su tipo, y al mismo tiempo nos permiten distinguir entre uno que está interiorizado y otro dicho en voz alta.

Al final podemos decir que la estructura de estas comunicaciones está impuesta por las reglas generales de la novela clásica destinada a un lector fijo.

## **Conclusión**

Para concluir este capítulo, diremos que nuestro autor adapta una parte de la teoría de Dujardin, con la intención de expresar y penetrar en el Pensamiento más íntimo y cercano al inconsciente del personaje. Pero de otro lado, adapta otras reglas propias a la novela nueva, con abundancia de puntuación marcada en casi la totalidad de nuestros monólogos.

Esta mezcla viene a dar a la obra una renovación estilística, para escapar de una repetición monótona carente de interés. En estas condiciones, el estudio de la actualización se impone, porque nos permitirá precisar mejor la estructura de esta comunicación.

### **3.La actualización dentro de los monólogos interiores de *Tiempo de silencio***

Muchas veces los monólogos interiores desconciertan al lector, al no permitirle encontrar respuestas a las preguntas que suelen encontrarse en la novela tradicional: ¿quién habla? ¿De quién o de qué habla? ¿Cuándo y dónde se habla?

En los monólogos de *Tiempo de silencio*, el referente de la actualización es desconocido, a veces los discursos están totalmente desactualizados.

En primer lugar tenemos un *YO* hablador, pero que no tiene ninguna razón para presentarse, porque se habla a sí mismo; esta es la primera dificultad, que consiste en la identificación del locutor. Esto plantea el problema de la autodesignación del locutor, y de la actualización personal que se asocia con los problemas de la interpretación para el locutor.

En estos casos la pregunta que podemos plantear será ¿Cómo podemos informar al lector sobre la situación del locutor, sin romper con las reglas que suponen que estos monólogos no tienen vocación para comunicar?

#### **3.1. Identificación del locutor**

La identificación del locutor es una de las trabas que puede encontrar el locutor de los monólogos interiores. Este problema se plantea también para las artes dramáticas, pero en menor grado, puesto que los actores se presentan en la primera aparición o gracias a los demás personajes, a través del intercambio dialogal entre los diferentes actores. Esto no lo encontramos en la novela: tenemos unos personajes y no actores reconocidos visualmente dentro de la escena; la identificación debe hacerse a través de cada monólogo.

En nuestra novela, la identificación se hace mediante una designación directa hecha por el narrador, “*Pedro volvía con las piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. [...]. Repitiendo: es interesante. Repitiendo: todo tiene un sentido.*” (Tds, 112)

En este ejemplo, antes de citar las palabras del monólogo se presenta con un nombre propio Pedro, quien va a actualizar. De esta manera, sabemos de quién se trata.

La identificación del locutor se hace también mediante el contexto, y es más frecuente y más usado en casi todos los monólogos. Ejemplo de ello es el monólogo de nuestro protagonista en la cárcel donde habla consigo mismo, y se arrepiente de su ida a las chabolas, “*Lo que va a pasar yo no lo puedo provocar. Aquí estoy hasta que me echen fuera y yo no puedo hacer nada para salir. ¿Por qué fui?*” (Tds, 216)

En este monólogo el autor no tiene que citar directamente el nombre, sino que lo ha contado antes, no puede guiar y mostrar quién es el locutor.

La identificación mediante el contexto utiliza tres tipos de indicios: la relación temática, las referencias anecdóticas que anteceden el monólogo, y el reconocimiento de los idiolectos de los personajes.

### **3.1.1.Relación temática**

Lo que permite al lector ligar el monólogo con el pasaje precedente, es en primer lugar, la relación temática. Así pues, cada lector interpreta el texto escrito según sus competencias, lingüísticas, enciclopédicas, lógicas, retórico, pragmáticas, que le permiten interpretar los mensajes orales que este texto transmite. En este caso diremos que estas competencias vienen como elementos que descifran el cuadro enunciativo de los personajes locutores. Así, vemos que el objetivo de las relaciones temáticas es la ruptura con lo implícito implicado por el monólogo. Este implícito se rompe también con el escritor que tiene que asegurar que la idea implícita no impide o perturba la comprensión del mensaje: para él el pacto scriptuario no debe ser roto.

En *Tiempo de silencio*, encontramos unos pasajes que vienen frecuentemente precedidas del monólogo, para aclarar más lo implícito impuesto por el monólogo. Aquí tenemos un ejemplo que lo muestra,

Mucho más tarde, Cartucho vuelto al vericuetto, paseaba con una mano tocándose la cabritería y con otra la hombría que se le enfriaba. « Ya me están jeringando » y « Todavía no ha nacido en todavía » y « Si me la descomponen

me están descomponiendo los mismos virgos ya tocaos » y « Como lo vea a quien que sea lo pincho » [...]. Y dale a las blasfemias espantosas y a los eructos del orujo y a las visiones de la suave piel de Florita que le había conocido [...] (Tds, 128)

En este monólogo la continuidad temática y cronológica nos permite saber de quién se está hablando; sabemos que este *yo* es de Cartucho, porque viene citado antes en la descripción de su estado, hecha por el narrador, de un lado, y con el nombre de Florita, que es la novia de Cartucho, citado por el narrador.

### 3.1.2. Referencias anecdóticas

Las referencias anecdóticas que anteceden los monólogos permiten también identificar al personaje locutor; así en el monólogo, “*¿Ese kikiriki qué dice? ¡Pero si estoy borracho! ¿Y ella? Duerme; ella se ha quedado dormida [...]*” (Tds, 119)

La alusión al gallo encaramado indica que el locutor es Pedro, totalmente emborrachado, que está en un delirio total.

Por lo tanto con estos dos procedimientos, cada personaje construye su propia voz, hecha no sólo de ciertos idiolectos, sino también de un sistema de valores, y una axiología que constituye un tono que distingue cada uno de los personajes.

### 3.2. Designación del locutor

El locutor de nuestros monólogos se distingue de diferentes maneras; puede utilizar deixis de la primera o la segunda persona, hasta la tercera persona.

Como se trata de un monólogo, la persona más usada es la primera de singular (*yo*), sin embargo, encontramos pasajes en la segunda y otros en la tercera, siempre de singular. He aquí un cuadro que nos permite ver la distribución de los personajes en las diversas secuencias:

Número de secuencia	Sujeto de enunciación
§ 1 § 63	Yo $\cap$ Nosotros
§ 2 § 3 § 32 § 48	Anónimo $\rightarrow$ Nosotros
§ 5 a § 62 (menos § 32. § 48)	Él $\cap$ Yo

Cuadro 7

### 3.2.1. Alternancia Yo y Él

En la primera secuencia, el relato viene bajo una forma autobiográfica, combinada entre una escena y un monólogo. El narrador protagonista utiliza *Yo* para enunciar y comentar su situación así como sus actos. Pero, tras una interrupción de tres secuencias, este relato reaparece no con *Yo* sino con *Él*.

*Yo*  $\rightarrow$  *Él*

En este caso el protagonista no es un narrador, sino un narrado, porque ya no está contando. Ahora padece hasta el final de sus aventuras como la creación de un enunciador extradiegético según la terminología de Genette, es decir, exterior al enunciado. Podemos decir al respecto que a partir del momento en que este personaje está delante de unos tabúes sociales, cambia de sujeto de locución como manera de legitimizarse; y la transgresión estilística, que tenemos en este caso, corresponde a una transgresión social, porque vemos que cuando se violan estos tabúes, el héroe pierde su poder de decisión.

Pero el relato en *Yo* reaparece en el último párrafo, en el monólogo final. Aquí la vuelta al *Yo* connota la liberación del personaje.

En otros casos encontramos monólogos en *Yo* con un él encajado dentro del relato de éstos. Entre ambos se establece una relación hipotáctica: el monólogo en *Yo* introduce el tópico, y en él desarrolla el saber contenido de estas informaciones.

### 3.2.2. El nosotros

En la primera persona, el héroe monológico está enfrentado a múltiples dificultades. Dentro de este desasosiego, pasa del Yo al Nosotros, y lleva consigo una enorme carga de angustia.

Podemos decir que es un nosotros Español, y tiene un conjunto de rasgos específicos de sueños, “*¡Vayamos con las mujeres inquietas, con las mujeres finas, con las mujeres de la selección hacia el inspirado discurso! Inclínemos nuestra cabeza ante el gran matón de la metafísica y dejemos chorrear lustrales sobre nuestras frentes sus palabras de hidromiel.*”(Tds, 157)

O de interrogaciones brutales,

¿Pero qué toro llevamos dentro que presta su poder y su fuerza al animal de cuello robustísimo que recorre los bordes de la circunferencia? ¿Qué toro llevamos dentro que nos hace desear el roce, el aire el tacto rápido, la sutil precisión milimétrica según la que el entendido mide, no ya el peligro, sino-según él-la categoría artística de la faena? (Tds, 225)

Otras veces viene con un sentido irónico, como es el caso en el monólogo inicial de Pedro, donde habla de las condiciones de su trabajo, “[...] *Como si de cobaya a toro nada hubiera, como si todavía nosotros a pesar de la desesperación, a pesar de los créditos. [...].*” (Tds, 8)

Este nosotros crea además una sensación de malestar del personaje y le facilita un distanciamiento que le permite enfrentarse consigo mismo. En esta situación, le confiere una valorización heroica, o al contrario le permite presentarse como víctima. Por ejemplo en el monólogo, “*Hasta que llegue este día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas donde asoma sobre las botellas una cabeza de toro.*” (Tds, 17)

El uso de la primera persona del plural crea a la vez un distanciamiento de la gloria, y al mismo tiempo presenta a este personaje como a una víctima de las malas condiciones de trabajo que le conduce a emborracharse, como única salida para olvidar.

Por lo tanto, este nosotros viene como un sujeto a todas las interrogaciones problemáticas que el texto intentará aclarar y tiende a crear una relación entre el narrador, los personajes y el lector, viene como un sujeto distinto, a la vez espectador, autor, auditor, actor, que nos lleva hacia una focalización interna, donde el narrador, en vez de distanciarse de sus personajes, interrelaciona con ellos, para crear un solo cuerpo.

Además, podemos decir que este Nosotros representa una individualidad generalizada dentro de un grupo, al reunir entre ellos características comunes. Es una forma dilatada del *Yo*, y viene para mostrar que el hombre es la imagen de su ciudad, y ésta es el lugar donde este hombre no puede perderse.

### 3.2.3. Alternancia Yo y Tú

Tras la alternancia marcada en los primeros monólogos entre el *Yo* y el *Él*, asistimos a otra alternancia entre *Yo* y *Tú*. Eso lo notamos en el monólogo de Pedro en la prisión.

A partir de una mancha en la pared, Pedro dibuja una sirena. Ésta está delante del prisionero y lo mira, “*Desde aquí la sirena puede mirarme*” (Tds, 216)

En seguida la voz interior del monólogo se transforma: Pedro monologa en segunda persona del singular *Tú*, “*Estás bien, estás bien. No te puede pasar nada, porque tú no has hecho nada*” (Tds, 216)

En tales casos podemos preguntarnos ¿Qué papel desempeña el *tú* en vez del *yo* para representar la interioridad del personaje?

El *tú* del locutor tiene una primera función, supone un *Yo* oculto. Para Pedro implica tácitamente un desdoblamiento entre el *Yo* narrador y otra entidad que representa una imagen de su personalidad fragmentada. Gracias al diálogo entre el *Yo* implícito y el *Tú* explícito, se establece una correlación que Benveniste llama correlación de subjetividad,

Il faut et il suffit qu'on se représente une personne autre que Je pour qu'on lui affecte l'indice TU. Ainsi toute personne qu'on se représente est de la forme TU, tout particulièrement mais non nécessairement la personne interpellée [...]¹.

El relato en la segunda persona es un diálogo entre un *yo* ausente e implícito y un *tú* que puede construir un punto de vista sobre este *yo*, y es lo que conduce hacia su pérdida, “*Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste. ¿Por qué dices tú ?Yo.*” (Tds, 217)

Esta confusión provoca una pérdida de identidad; Pedro no llega a coincidir consigo mismo, ve en su persona al culpable que los demás ven en él, y es lo que le conduce a auto acusarse.

Podemos decir también que, gracias a este desdoblamiento, dicho personaje se convierte en testigo, cómplice y protagonista de un obsesionante drama.

Con esta alternancia entre el *Yo* y el *tú*, suponemos que Pedro es incapaz de actuar de manera autónoma y de situarse ante los demás; no puede liberarse con palabras, y el recurso al diálogo, le permite manifestarse libremente.

Esa forma de utilizar los pronombres personales, como recurso literario permitió al autor mostrarnos el grado de la objetividad y subjetividad de los monólogos. Para destacar la objetividad usa la tercera persona para evocar Madrid, siguen otras expresiones superlativas que integran unas frases marcadas por una fantasía sumamente desenfrenada, en la que de repente introduce la primera persona (del singular y del plural). Posteriormente cuando los problemas se acumulan utiliza la segunda persona del singular, como modo de salvarse.

La característica más llamativa para este apartado y a modo de conclusión, sería la auto denominación de los locutores de nuestros monólogos, se alternan de un pasaje a otro creando diferentes voces; pero teniendo como maestro el scriptor, como lo muestra con exactitud el nosotros de la segunda y tercera secuencias.

---

¹BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1976, p. 215. Traducción :Hace falta y basta que se represente a una persona otro que Yo para que le destine el indicio TU. Así toda persona a la que se representa es la forma TU, muy particularmente pero no necesariamente la persona interpelada

### 3.3. Actualización espacial del locutor

#### 3.3.1. Manera de situar al locutor

Otro de los problemas que podemos afrontar, es el problema de la localización espacial. En efecto el caso de monólogo escrito es diferente del monólogo del teatro, porque no se encuentran las didascálicas teatrales que suelen orientar e indicar el decorado y el lugar de la escena. La dimensión espacial en *Tiempo de silencio* en general, y en sus monólogos en particular, presenta una importancia primordial, porque engendra la problemática y el desenlace.

Lo que notamos en cuanto a la dimensión espacial de cada actante, es que viene ligada al domicilio o al trabajo que lo define. Así, podemos resumir los lugares de cada monólogo en el cuadro siguiente:

El instituto	La chabola	Subchabola	La Prisión	La pensión
Pedro	Pedro Muecas	Cartucho	Pedro	Pedro La Decana

Cuadro N° 8.

Estos lugares no vienen mencionados en el relato de los monólogos, y para poder localizar el locutor, tenemos que recurrir siempre al contexto. A continuación se resume en el cuadro siguiente:

Secuencia y página	Personaje	Espacio	Ejemplo	Indicio
§ 1 p. 7.13	Pedro	El instituto	“ Yo miraba por el binocular[...].he mirado otra vez.”(p. 7) “El comienzo de nuestros experimentos, como en el caso del sabio ingles”(p. 12)	Binocular: instrument usado en el laboratorio
§ 4 p. 20.29	La Decana	La pensión	« [...]me dejó la pensión del Estado para los caídos en el campo del honor »(p. 20) « comenzó entonces a venirme otra clase de clientela a la que, viniendo tras los pasados devaneos, nos esforzamos [...] »p. 28	Pensión del Estado, nombre de la pensión
§ 9 p. 54.57	Cartucho	Las subchabolas	« Subí a la chabola y bajé con una navaja » (p. 54)	
§16 p. 96.99	La Decana	La pensión		
§21 p. 112	Pedro	La calle	En este monólogo no se menciona el lugar, sino que viene mencionado por el narrador « atravesaba las vacías calles amortiguadas a penas. »(p. 112)	
§23 p. 119.120	Pedro	La pensión	«[...] ella se ha quedado dormida [...]. Duerme y yo aquí [...] » (p. 119)	
Idem p. 121	Pedro	La pensión	« yo también, puesto en celo, [...], viviendo en una pensión modesta pero bebiendo las noches de los sábados » (p. 121)	
§46 p. 215-221	Pedro	La prisión	« La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. »(p. 215) “aquí estoy hasta que me heche fuera y yo no puedo hacer nada por salir”(p. 216)	
§ 63 286-297	Pedro	La calle (hacia el Príncipe Pío)	« ¡Taxi ! ¿qué » más da ? El que me vea así. Bueno a mí qué.[...]. ¡Taxi ! Por fin. A príncipe Pío. Por ahí empece también. Llegué por príncipe Pío me voy por príncipe Pío » (p. 286-287)	

Cuadro N° 9.

Como vemos, los lugares vienen citados por los locutores mismos de manera directa como en el caso de La Decana y de Pedro, o mediante el contexto, es decir que el locutor facilita unas connotaciones que dan indicios del lugar donde se halla. Citamos varios ejemplos de la prisión o del instituto,

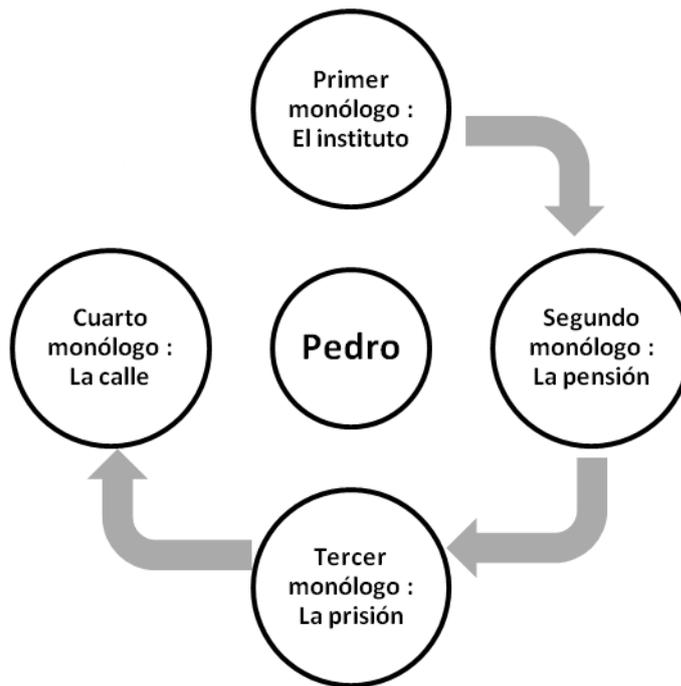
El comienzo de nuestros experimentos, como en el caso del sabio inglés que fijo su atención en los hongos germinicidad, fue casual [...]. (Tds, 12)

Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga. Estar tendido quieto. Tocar la pared despacio con una mano. (Tds, 215)

Para naturalizar más esta indicación, algunos monólogos vienen acompañados de comentarios que vienen bajo la forma de adjetivos axiológicos, pensión modesta, estar aquí quieto, estás bien, para reproducir los pensamientos del personaje, más espontáneos, subjetivos y afectivos. Así decimos que en *Tiempo de silencio*, la autonomía enunciativa del monólogo no tiene como socio corolario la autonomía cotextual; la localización del locutor pasa siempre por una serie de interpretaciones del texto, y el recurso al cotexto.

### **3.3.2. La unidad espacial de los locutores monológicos**

La nota llamativa en estos monólogos, es el rigor con el cual el autor aplica la unidad de los lugares. Algunos son tan reducidos que impiden todo desplazamiento, como la prisión, vienen para expresar la melancolía y la angustia del locutor. Otros vienen jerarquizados para identificar el locutor, ejemplo Pedro:



Esquema N° 4.

Podemos decir que a través de los monólogos del locutor, localizamos su itinerario. Lo común entre todos los espacios de nuestros monólogos, es la inmovilidad que elimina los problemas de la naturalización planteados por la narración.

Notamos también que cada lugar connota la situación o el estado de ánimo del locutor, como la cárcel, que viene pintada como un centro horroroso en el cual vemos a Pedro desaparecer en tanto que el ser real, *“Estar aquí quieto el tiempo que sea. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, [...]”* (Tds, 215)

Estas connotaciones vienen también en el primer monólogo marcadas por una serie de semes que indican la ambición de Pedro y su deseo muy fuerte de lograr su vida profesional, *“Aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada. No puedo hacer nada por mí mismo.”* (Tds, 215)

De la interpretación de los monólogos podemos apreciar que el locutor parece quieto y tranquilo en cuanto al espacio, es decir que cuando monologa no tiene que desplazarse o moverse; el espacio es el mismo a lo largo de su comunicación interna, por dos motivos:

- 1.Reproducir el flujo espontáneo de los pensamientos.

2. Permitir al locutor no perderse.

Esto nos lleva a afirmar que la comunicación tiene una gran importancia dentro de la estructura de los monólogos interiores de nuestra obra.

### **3.4. Actualización temporal del locutor de los monólogos de *Tiempo de silencio*.**

La localización temporal de los monólogos de *Tiempo de silencio*, se hizo mediante dos procedimientos:

3.4.1- Unos deícticos temporales definidos como “*Les indications temporelles qui déterminent le moment dans lequel l'énonciateur parle*<sup>1</sup>”<sup>1</sup>: estudiaremos los diferentes deícticos temporales

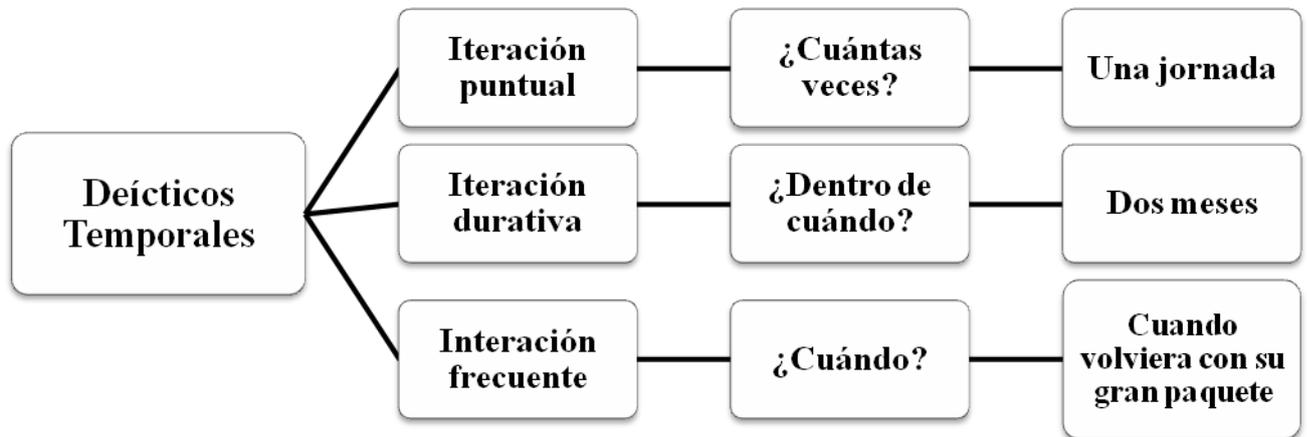
3.4.2- Indicios temporales indirectos, a partir de los cuales localizamos el tiempo de la enunciación.

#### **3.4.1. Deícticos temporales**

Los discursos monologados de nuestros locutores se componen de algunos indicios temporales relacionados con el momento de la enunciación. Estos deícticos pueden repartirse según su coincidencia con el momento de enunciación, “¿*Quién sabe si aquel objeto de nuestro instinto del que guardamos un recuerdo grato y nebuloso, hoy, en este momento preciso de la noche, no estará dormida, indiferente a nuestra posible llegada?*” (Tds, 100), su posterioridad “*Dentro de unos años me lo agradecerá usted.*” (Tds, 259), o su neutralidad, «*Buena fichada hoy*» (Tds, 103). Esto puede ser presentado de la manera siguiente:

---

<sup>1</sup>MAINGEUNEAU, D., *L'énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette (nouvelle édition), 1999, p. 36. Traducción :Indicaciones temporales que determinan el momento en que el enunciadador habla.



Esquema N°5.

La iteración puntual marca un proceso momentáneo, opuesto al durativo, y lleva hacia una cronología, « *¿Trabajo yo acaso una jornada legal?* » (Tds, 14)

La iteración durativa considera el tiempo dentro de actitud retrospectiva/prospectiva, “*hablará durante una hora sobre las propiedades esenciales y existenciales de la manzana*” (Tds, 156)

En cuanto a la iteración frecuente, refleja una ruptura con el momento de la enunciación, “[...] *cuando iba de uniforme que nunca dejó de gastar íntegra la masita en eso, [...]*” (Tds, 20)

Con esto, podemos concluir diciendo que, estos indicios permiten situar la acción dentro de un doble juego de formas deícticas o cotextuales. Explicamos esto en el cuadro siguiente,

	Indicio: momento de la enunciación	Indicio: elemento del enunciado
Coincidencia, Simultaneidad	<i>Buena fichada hoy</i>	
Posterioridad	<i>Dentro de unos años me lo agradecerá usted</i>	
Neutralidad		<i>Trabajo yo acaso una jornada legal</i>

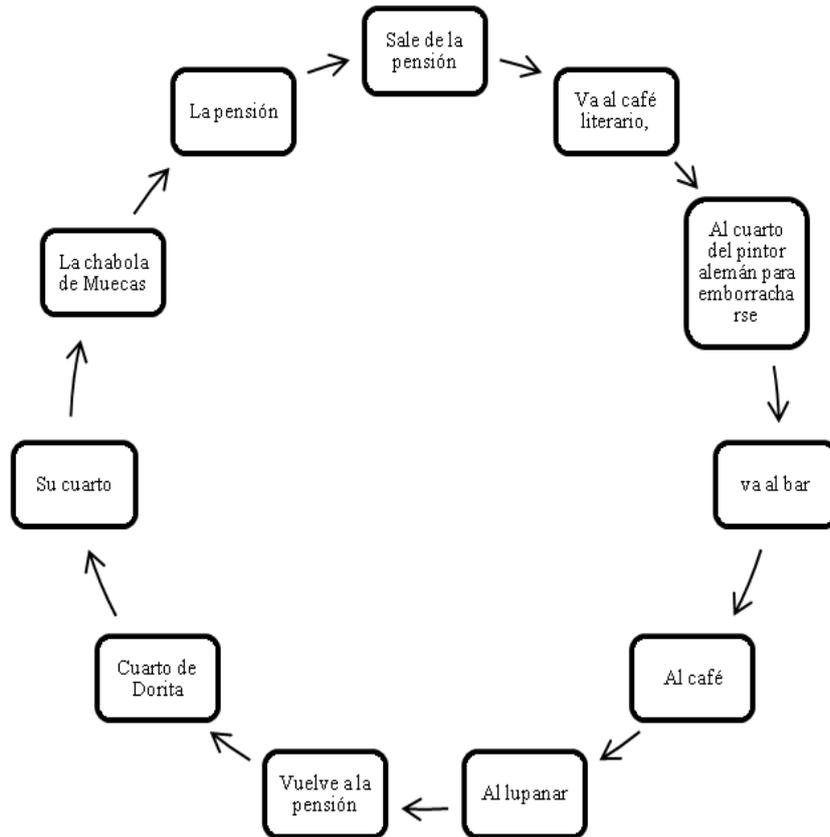
Cuadro N° 10.

Esto significa que los deícticos pueden ser unos elementos que marcan la temporalidad del enunciado, es decir, actúan como indicios que marcan un momento de enunciación. Otras veces, vienen solamente como elementos dentro de la estructura del enunciado. En este caso marca una neutralidad que designa la indiferencia de estas expresiones frente a la posición simultaneidad/posterioridad.

### 3.4.2.Indicios temporales indirectos

Lo que notamos en los monólogos de nuestra novela (como en todas las secuencias), es que no hay ningún indicio que nos permite conocer cuándo ocurrieron estas comunicaciones. Sin embargo, encontramos unas marcas temporales indirectas y ligadas con la noche del sábado, es decir, que esta noche sirve de referencia, pero para llegar a eso, es necesario relacionar estas secuencias monologadas con las demás secuencias narrativas.

Por la noche del sábado Pedro va a los lugares siguientes:



Esquema N° 6.

Durante esta noche tuvo lugar el aborto de Florita, la hija de Muecas.

A partir de este día localizamos las acciones siguientes:

Día	Acciones
Domingo	-Pedro duerme toda la mañana. -Matías le invita en la casa de su madre, para asistir a una reunión que tendrá lugar el día siguiente.
Lunes	-Reunión en la casa de la madre de Matías. -Dorita anuncia a Pedro que le están buscando, y le sugiere esconderse. -Pedro hierra toda la noche.
Martes	-A las doce va a la casa de Dña. Luisa. -Matías busca a Amador, le encuentra y van juntos conduciendo a Pedro a la policía. -Pedro está encarcelado
Miércoles	-Monólogo de Pedro en la prisión.
Jueves	-Salida de Pedro de la prisión.
Viernes	-Instituto-Pensión-Vela

Cuadro 11.

A partir de este horario podemos situar los monólogos siguientes:

1. El monólogo de Cartucho tuvo lugar la noche del sábado, porque en aquella noche operaron a Florita, él (es decir Cartucho) estaba esperando las noticias.
2. El monólogo de La Decana (el segundo), tuvo lugar la misma noche, porque al ver a Pedro salir empezó su meditación y la posibilidad de capturarlo como novio a su nieta.
3. El monólogo de Pedro de la secuencia 26 (p. 112), tuvo lugar la misma noche, y eso lo podemos ver en el itinerario que hemos trazado antes.
4. El monólogo de la prisión tuvo lugar un miércoles, porque Pedro fue capturado un martes por la tarde (después de las 18). Al final de su monólogo podemos leer lo siguiente, “[...], o bien hacer una raya cada día que vaya pasando como han hecho otros, y cada siete días una raya más larga, [...]” (Tds, 221)

Con eso suponemos que Pedro ha pasado un día en la cárcel, y está en su segundo día, es decir el miércoles.

Por eso decimos que estos monólogos están marcados cronológicamente por los lugares. Y además interactúan: el tiempo marca los lugares, la noche del sábado, y los lugares modifiquen el tiempo.

En cuanto a los demás monólogos, no hay indicios que puedan marcarlos o situarlos cronológicamente, y sus duraciones (hasta los citados antes), no viene marcada en ningún momento por dos motivos: de un lado, la mayoría de los monólogos de *Tiempo de silencio* son breves (entre dos y cuatro páginas), y suponen así un lapso de tiempo breve, y eso se ve cuando el autor no sugiere ninguna interrupción del flujo de los pensamientos en el interior del monólogo: no encontramos ni espacios en blanco, ni puntos de suspensión, ni alineados. Esta disposición tipográfica evidencia la continuidad de estos monólogos.

De otro lado, estas comunicaciones internas están presentadas como momentos de reposo para los personajes: la unidad del lugar les permite abstraerse del mundo exterior, y mirar al reloj o cambiar el espacio, perturbará su ensueño, y dará lugar a las preocupaciones racionales y materiales, es decir una vuelta al mundo de los problemas y de las angustias.

### **3.5. La referencia de los monólogos de *Tiempo de silencio*.**

El monólogo debe ser coherente, y el autor debe indicar al lector los procedimientos que muestran quién habla, dónde y cuándo se ha producido esta comunicación. Así en este apartado intentaremos estudiar la manera con la que el lector se entera de qué o de quién se está hablando.

Tras la agrupación de algunos monólogos, hemos destacado dos tipos de referencias:

-Monólogos interiores con referencias situacionales o extra-discursivas, con unas designaciones directas del referente.

-Monólogos con referencias co(n)textuales o intra-discursivas, con una designaciones indirectas del referente.

### 3.5.1. Referencia situacional

La referencia situacional consiste en designar directamente un referente dentro de la situación exterior de la enunciación.

En efecto en algunos monólogos no encontramos verdaderos problemas de referencias. Además de eso, notamos muchas repeticiones ligadas a un carácter de oralidad muy marcado por esta segmentación, “[...] *¿Por qué se ríe, Amador? ¿De qué se ríe usted?*”(Tds, 8)

La repetición del verbo Reírse, muestra el carácter oratorio de esta enunciación. En este caso se combina con un paralelismo de construcción. Este problema de referencia tampoco se plantea con los monólogos que cumplen una función narrativa, como en el monólogo de la Decana, en el que nos cuenta su pasado, las peripecias de su marido o de su hija,

“Estuvo siempre un poco tronado yo creo y no había manera de tenerle sujeto, siempre en el casino, siempre bebiendo un poco más de la cuenta, siempre luciendo su apostura y su garbo y su capacidad para ser más que los demás en casi todo.”(Tds, 21)

En este monólogo notamos que la persona que monologa muchas veces usa el pronombre él, o algunas apelaciones peyorativas que nos permiten seguir el hilo de la historia, y al mismo tiempo nos hace más fácil saber de quién o de qué se trata en este discurso.

El carácter narrativo de estos monólogos nos parece suficiente para explicar la transparencia de esta referencia, y el autor da la palabra a su narrador atribuyéndole un tema determinado con unos indicios directos.

Constatamos la misma transparencia dentro de los monólogos de Amador. Sus discursos vienen segmentados en 28 partes, y cada una trata un tema particular, que viene designado o bien con nombres propios, “*Este pobre Don Pedro estará achaparrado en algún agujero [...].*” (Tds, 194)

Una parte del monólogo donde trata de hablar de la situación de Pedro, “*Me veo teniendo que renunciar a las vacaciones y buscando un trabajito por las tardes. Pero Laura no lo aguanta [...].*” (Tds, 196)

Otro segmento donde intenta hablar de su relación con su mujer, “*Ese Muecas es una fiera.*” (Tds, 197)

En esta parte, el mismo locutor trata de hablarnos del carácter de Muecas.

En otros monólogos, el autor recurre a unos pronombres anafóricos a través de los cuales se sabe de qué se habla,

Este pobre *Don Pedro* estará achaparrado en algún agujero [...]. Pero que *éste* me diga que está esperando a mí, [...]. Si *éste* es capaz de haberlo escondido en una casa [...]. (Tds, 194)

Qué tiene que ver que sea vecino si *él* siempre ha estado por lo criminal, [...]. (Tds, 194)

O con algunas apelaciones, “*Vaya mujer bonita. Me gusta casi como la de la pensión.*” (Tds, 198)

Muchas veces usa unos semes que se relacionan directamente con el sujeto referente, como cuando dice (*los funcionarios de cuerpo*), sabemos que se trata de los médicos.

Sin embargo, notamos una cierta ambigüedad marcada por la mezcla entre lo implícito y lo explícito. En efecto dentro del mismo monólogo notamos unas referencias intradiscursivas que vamos a ver en el apartado siguiente.

Así notamos que el autor da el sentimiento du tout venant<sup>1</sup>, utilizando muchas veces unas anáforas, y para poder saber de qué se habla o de quién, hay que leer todo el segmento.

---

<sup>1</sup> Expresión usada por Edouard Dujardin, para hablar del carácter espontáneo de los monólogos.

### 3.5.2. Referencia co(n) textual

Hay monólogos que presentan algunos problemas de referencia, y nos dan el sentimiento de tener unos discursos deestructurados. Nos hemos dado cuenta de que la ausencia de la referencia es una técnica que nos permite naturalizar la descripción de una acción hecha por el locutor, en el momento de su actualización. Por esa razón podemos decir que el contexto nos permite saber de qué se habla, “*El retrato del hombre de la barba, frente a mí, que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia, escrutador e inmóvil, [...]. Pueblo pobre, pueblo pobre.*” (Tds, 7)

La isotopía psicológica destaca a partir del primer segmento, “*el retrato del hombre de la barba, frente a mí*”, que indica mediante una metonimia narrativa un sentimiento de inferioridad: estar delante de un retrato implica un valor superlativo; eso viene asociado a la sabiduría connotada por la barba, cuyo semantismo se repite más adelante con, “*que libró todo el pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia*”. Notamos que el locutor da una cierta importancia al hombre del cuadro, además de eso no le nombra, es lo que connota el estado neurótico de este personaje. El deíctico, frente a mí, sugiere un enfrentamiento entre el personaje real y, el hombre del cuadro, virtual. Esto, sin olvidar que el pronombre, mí, parece más breve que la expresión perifrástica, El hombre de la barba. Por lo tanto podemos sintetizar lo siguiente:

Mí	VS	Hombre del cuadro
Mirar	VS	Ser mirado
Abajo	VS	Arriba (cuadro colgado).

Cuadro N°12.

A partir de esto podemos destacar las dicotomías siguientes,

Débil	VS	fuerte
Inferior	VS	superior

Cuadro N° 13.

No obstante, esta jerarquía viene reiterada por los predicados, escrutador e inmóvil, que establecen una cierta exigencia y obligación, expresada por la presencia de los sujetos:

Retrato	Pedro.
Investigador	Investigador.
Predecesor del premio Nobel	Sujeto en búsqueda del premio Nobel

Cuadro N° 14.

Analizando lo anterior, podemos leer el mensaje transmitido por el hombre del retrato a Pedro para seguir y continuar su obra. Todo esto entra dentro de la isotopía psicológica, y la ausencia de la referencia es superficial: hay una referencia pero está impuesta a partir de unas connotaciones. Además de eso podemos decir que se hace esta referencia a un personaje ausente, para dar un toque cinematográfico al relato, por eso no se esmera en dar muchos detalles sobre este personaje.

A partir de todo lo que hemos visto podemos concluir este apartado diciendo que el problema de las referencias se ha resuelto de una manera hábil mezclando la comprensión del texto, y dando al mismo tiempo el sentimiento de la ausencia de un alocutario.

## **Conclusión**

Finalmente, podemos concluir extrayendo como problemas comunes del monólogo interior novelesco la identificación del locutor, su designación así como la ubicación de su situación espacial y a veces temporal. Nuestro autor intenta sacar los distintos locutores del relato, donde cada uno se diferencia del otro.

Así el tratamiento de la actualización posibilita no sólo la comprensión del texto permitiendo la identificación del locutor y su localización espacio-temporal, sino que también participa de la polifonía de la novela.

## **Capítulo 2: La estructura enunciativa de los monólogos interiores de *Tiempo de silencio*.**

## 1.El discurso relatado

En este apartado basamos nuestro análisis a partir de una cita de Bakhtine: “ *Le discours rapporté est le discours à l'intérieur du discours, c'est l'énonciation à l'intérieur de l'énonciation*<sup>1</sup>”, eso significa que la enunciación da cuenta del conjunto de procedimientos formales que generan y organizan el discurso.

Para nuestro análisis, abordar los monólogos desde el punto de vista de su enunciación es considerarlos no solo como un enunciado producido dentro del discurso, sino también como indicio de las palabras del sujeto monológico, quien cede la palabra a otros sujetos. Eso se hace mediante el discurso relatado, donde encontramos voces de otros personajes cuyos propósitos están citados por el sujeto primario, es decir el sujeto monológico. Así el propósito ahora es resaltar las variaciones evaluativas de la palabra relatada de estos discursos relatados. A partir de aquí destacamos el discurso ideológico que vincula el texto monologal de Joaquín.

Para desarrollar la idea nos hemos referido a Maingueneau<sup>2</sup>, quien ve que la citación de un enunciado dentro de otro se realiza mediante tres estrategias:

- El discurso directo: relata las palabras del personaje con fidelidad.
- El discurso indirecto: es la reproducción de un discurso citado.
- El discurso indirecto libre: es la asociación entre el discurso directo y el discurso indirecto.

Los enunciados de esos monólogos se presentan como secuencias homogéneas, donde nos encontramos con distintos enunciadorees –Pedro, La Decana, Cartucho.... dentro de distintas situaciones de comunicación. Pero, a veces, notamos que esos mismos enunciadorees relatan dichos y palabras de otros locutores dentro de otras situaciones de enunciación, como es el caso siguiente:

---

<sup>1</sup> BAKHTINE M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Minuit., 1975, p172.

Traducción: El discurso relatado es el discurso dentro del discurso, es la enunciación dentro de la enunciación.

<sup>2</sup> MAINGUENEAU D., *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette (nouvelle édition), 1999.

Toda esta  
anunciación  
es de Pedro,  
quien  
interiormente  
nos relata las  
palabras de  
otras

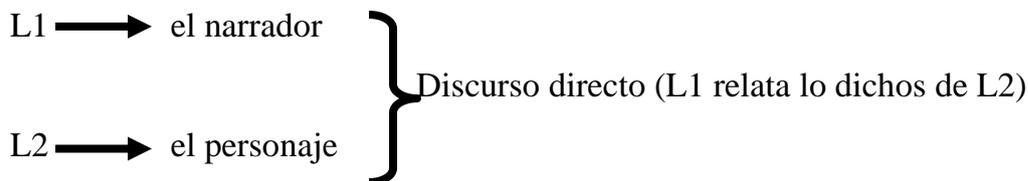
Amador dice que sí, que la cepa robada es la buena, la ilinoica y que Muecas se llevó ejemplares de ambos sexos con ladrón, que no vamos a poder comparar a un ladrón [...] dice Amador. No hay pruebas de que sean robadas. Sí que las hay. La determinación microscópica de la aparición espontánea de los tumores ingeniales. (p. 12.13)

Se comprueba el uso variado de los discursos relatados:

### 1.1. Monólogos interiores en discurso directo

Si consideramos L1, el narrador sujeto del monólogo, y L2 el personaje, podemos decir que todos esos monólogos están relatados en discurso directo, porque nos relatan los dichos, interiores, de este personaje sin reproducirlos,

[L1X] No saber nada. No saber que la tierra es redonda. No saber que el sol es inmóvil [...].  
L2



Eso quiere decir que, L1 cita las palabras y los pensamientos de este personaje, tal como se supone que él los ha formulado.

Con eso, podemos decir que esos monólogos están introducidos bajo forma de discursos directos, determinados por algunas fórmulas gramaticales, como la presencia del « yo », o los signos tipográficos.

Vemos que vienen introducidos por una puntuación específica, guiones o comillas, con o sin verbos de locución introductorios, en inciso o pospuesto, y muy pocas veces antepuesto.

He aquí algunos ejemplos que muestran el uso habitual de estas técnicas,

« ¿Qué pasa en la del Muecas? » Preguntó al que le hacía de camarero. (Tds, 127)

Preguntar: verbo introductorio, pospuesto; introducción con comillas.

Querría poder estar mirando mientras la casa de la casi muerta y preguntaba a Amador: « ¿tiene pulso? » (Tds, 134)

Preguntar: verbo introductorio, antepuesto; introducción con comillas.

Jaime escuchó muy atentamente, poniendo una carita seria bajo la montura [...]. Después le dijo:

-No se puede hacer nada hasta las setenta y dos horas.

-¿Nada?

-Nada. Tú entérame de cuando sea puesto a disposición judicial. (Tds, 235)

Decir: verbo introductorio de discursos directos (antepuesto), introducción con comillas.

## 1.2. Monólogos interiores en discurso indirecto

En esta variedad, el discurso citado viene en hipotaxis o en dependencia del discurso citante. Este tipo no es tan usado como el discurso directo: En este caso, L2 del discurso directo se transforma en L1 cuando relata dichos de otros personajes, es decir:

L1 → el personaje locutor (Pedro, la Decana, y otros monológicos)

L2 → otros personajes

Habla despacio, mira, me ve. “No hay más”. “Ya no hay más”.  
L1 L2

Aquí, Pedro relata los dichos de otro personaje, Amador, interpreta un discurso incorporado a su discurso, y con sus propias palabras los resume en la tercera persona narrativa, como es el caso en los siguientes ejemplos:

¿Qué habría creído? Que yo me iba a amolar y a cagar con el crío. Ella “que es tuyo” “que es tuyo”.  
L1 L2 L2  
Cartucho Florita

-L1=Cartucho; L2=Florita.

[Pedro dice][Amador dice que sí, que la cepa robada es la buena, la ilinoica y que Muecas se llevó ejemplares].

-L1=Pedro; L2=Amador.

### 1.3. Monólogos interiores en Formas intermediarias

#### 1.3.1. Entre Discurso directo y discurso directo libre

La situación intermediaria consiste en relatar los dichos de I, utilizando una actualización que se refiere directamente a este I, tal como ocurre en los casos del discurso directo:

I (locutor) dice(verbo introductorio): « ..... » (Las comillas marcan una tipografía específica del DD) palabras de I.

Sin embargo, estas enunciaciones vienen introducidas de manera distinta de la del discurso directo. Para ver mejor en qué consiste este fenómeno, hemos escogido los pasajes que muestran esta situación intermediaria,

1-Mucho más tarde, Cartucho vuelto al vericuelto, paseaba con una mano tocándose la navaja cabriterera y con otra la hombría que se enfriaba. « Ya me están jeringando » y « Todavía no ha nacido » y « Si me la descomponen los mismos virgos ya tocaos » y « Como lo vea a quien que sea lo pincho » [...] (Tds, 128)

2-Però la cosa es muy complicada. Mientras que Pedro recorre taconeando suave el espacio que conociera el cuerpo del caballero mutilado en

[Su propio racionalismo mórbido le va envolviendo es sus espirales sucesivas.]

(Perífrasis verbal que podemos reemplazar por uno de los verbos introductorios tal Decir.)

Primera espiral: [...] (Tds, 75)

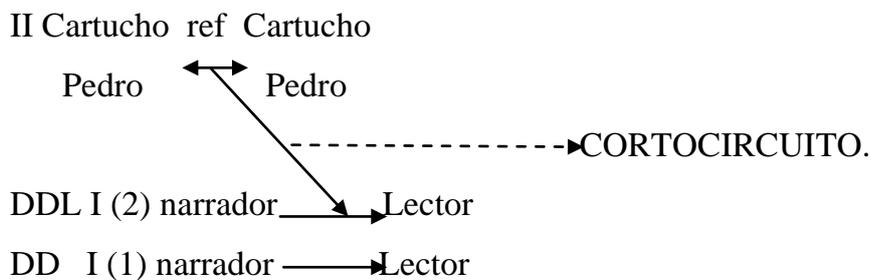
Los ejemplos citados muestran inmediatamente el tratamiento particular que Martín Santos da a esta técnica: el discurso relatado en discurso directo en el primer ejemplo

viene introducido mediante la tipografía específica (las comillas) y en el segundo hallamos que la perífrasis verbal de locución (su *propio racionalismo mórbido le va envolviendo en sus espirales sucesivas*) se inserta dentro de un contexto donde las palabras del mismo locutor vienen relatadas en discurso directo libre.

Cuando leemos estos pasajes, sentimos que el discurso directo libre viene contaminado por una estructura propia al discurso directo, mediante las comillas, y la perífrasis de locución.

Esto se debe a una inestabilidad enunciativa que confirma aún más la presencia de una polifonía. El lector no sabe delimitar la distancia que establece el narrador entre sus personajes y él mismo, porque el contrato de lectura, está en permanencia sometido a una incertidumbre sobre el estatuto del discurso ¿discurso directo o discurso directo libre?

La recepción implicada del discurso directo libre debida a los fenómenos de cortocircuito actancial se ven *a posteriori* mediatizadas por la voz del narrador que lo pone en escena en discurso directo libre, y lo sacraliza mediante una fórmula descriptiva (su propio racionalismo), en el caso del segundo ejemplo. Por todo lo expuesto podemos formalizar el esquema siguiente:



Esquema actancial N° 1.

Así vemos que esta forma intermedia entre discurso directo y discurso directo libre, suscita una tensión del pacto literario.

### 1.3.2. Entre discurso directo y discurso indirecto libre

Muchas veces encontramos en *Tiempo de silencio* pasajes que presentan los caracteres de la actualización del discurso indirecto libre, pero introducidos de la misma manera que los discursos directos, mediante un verbo introductorio. El pasaje siguiente es el más llamativo,

*“Hubo de confesarse que el comezón que sentía no era otra cosa sino la misma envidia: la bicha amarilla que los pintores medievales colocan en la teoría alegórica en que la lujuria es mujer desnuda [...]”* (Tds, 170)

El verbo introductorio de locución, confesar, pone en relieve la voz del narrador, que señala con fuerza su presencia, aislada de la del personaje. Notamos también la presencia de la tipografía específica del discurso directo (los dos puntos), característica de este tipo de discurso.

Así la forma intermediaria entre discurso directo y discurso indirecto libre viene para subrayar la distanciaci3n entre los prop3sitos del narrador y los del personaje. El narrador aqu3, acentúa la polifon3a del discurso indirecto libre al seguir las reglas de la narraci3n<sup>1</sup> (uso del pret3rito indefinido, hubo, considerado como un tiempo de narraci3n, mediante una expresi3n que introduce un discurso. Esto se puede presentar en el esquema siguiente:

II Pedro ←→ Pedro

I (2) narrador → Lector (El Segundo narrador: Pedro considerado como narrador que cuenta sus propias palabras.)

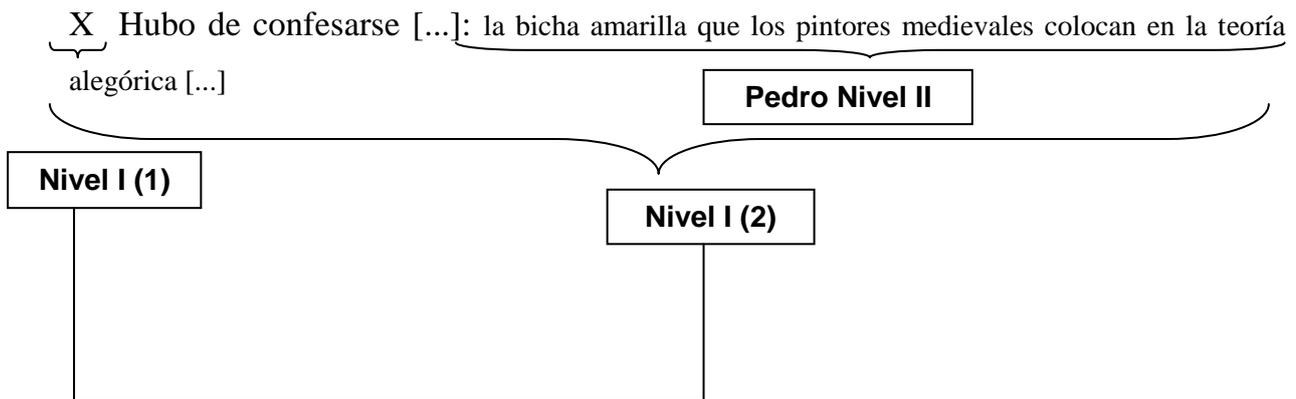
I (1) narrador → Lector (El narrador: el hombre de papel).

Esquema actancial 8.

A partir de este esquema, podemos ver como el narrador del nivel I (1) nos cuenta las palabras de Pedro dirigidas a sigo mismo nivel I (2).

---

<sup>1</sup>MAINGEUNEAU, D., *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris : Hachette, 1991, p.54.



El desdoblamiento del narrador da lugar al  
DIL.

Esquema 7.

La diferencia que existe entre el esquema actancial del discurso indirecto libre y la del discurso directo libre es la falta del cortocircuito que hemos destacado.

#### 1.4. Estructuras dialogales entre los diferentes discursos interiores

Dos grandes tipos de estructura gramatical se encuentran en los discursos interiores, monólogos y discursos directos libres, de *Tiempo de silencio*, de una parte la repetición, y de otra, el encadenamiento isotópico.

##### 1.4.1. La repetición

La repetición es el modo más evidente que permite unir en muchos casos las palabras del narrador y las del personaje. Esta repetición se refleja dentro de los discursos de los personajes, sea dentro de los monólogos interiores o dentro de los discursos indirectos libres.

Esta técnica se utiliza en muchas partes de la novela, pero es más abundante en la secuencia 61, donde Pedro va con Dorita para asistir a una fiesta que tendrá lugar en la plaza,

La boca de Dorita todavía sabía a nuez de coco y ella orgullosa respiraba dándole una higa del coco y algo entusiasmado con que al fin, por fin, había conseguido este novio majo. [...] por un lado y escaso dinero pero bonito, bonito cuerpo que ella, precisamente ella fuera la excepción a una indeclinable fatalidad. (Tds, 280)

Un chotis, este es un chotis, dijo ella cantándole al oído, con palabras que llegaban envueltas en el aire de su boca, en su olor a coco y en el calor de su deseo, Madrid, Madrid, Madrid en Méjico se piensa mucho en ti. (Tds, 280)

[...] eres el fin de mi vida y nada puede haber para mí como tú eres sino que yo ya estoy así parada, cogida de ti, para siempre, para siempre. (Tds, 281)

En estos ejemplos, el autor presenta muchas repeticiones que suponen la presencia de dos instancias: una instancia narrativa que representa las palabras del narrador, y otra instancia discursiva introducida por estas repeticiones, es decir que para marcar la diferencia entre las palabras del personaje y las del narrador, recurre a la repetición de algunas palabras, Madrid, bonita, etc. A partir de esto, podemos ver una estructura dialogal entre el discurso y el relato, de un lado, y una especie de contaminación de la lengua del narrador con la del personaje, de otro lado, porque cuando dice:

Un chotis, esto es un chotis [dijo ella] —marcador de enunciación

N

P

La primera palabra (un chotis) es la del narrador, la segunda viene repetida por el personaje, introducida por el verbo de locución (decir),

[...] Un gallo encaramado en lo alto de la tapia que lanza su kikirikí estridente contra

[...]

NARRADOR

¿Ese kikirikí qué dice?

PERSONAJE

Aquí la oposición entre discurso directo y discurso directo libre, sugiere la existencia de muchos niveles de conciencia, una oposición entre lo dicho (discurso directo), y lo pensado en discurso directo libre.

Desde el lado de la recepción, el uso del dialogismo se considera puramente irónico: la repetición que viene aquí como un evidente valor de modalización autonómica,

permite distanciar y caricaturizar al personaje, subrayando así las expresiones ridículas; pero al mismo tiempo, instauro un verdadero diálogo entre narrador y personaje: parece que el narrador responde al personaje burlándose de él. Este punto crea una cierta igualdad entre personaje y narrador; el dialogismo instaurado aquí confiera la parte del sujeto a lo que llamamos la instancia narrativa. Además puesto que se trata de un relato que da la réplica a un personaje, no se puede considerar como un mero relato, sino que es una estructura de discurso un tanto particular: se dirige a dos interlocutores situados en dos direcciones opuestas: el personaje y el lector, y en este punto radica la literariedad del relato.

#### 1.4.2.El encadenamiento isotópico y gramatical

El encadenamiento gramatical está más claro y más atractivo en la recepción. En el pasaje siguiente, veremos cómo funciona esta técnica,

Echó el cerrojo. Está solo. [...]. Un gallo encaramado en lo alto de una tapia que lanza su

RELATO

kikirikí estridente contra los animales [...] ¿ese kikirikí qué dice?

RELATO

DDL

En este pasaje, existe un encadenamiento gramatical marcado por el pronombre demostrativo este. Éste repite una palabra del relato (kikirikí), para usarla en el discurso directo libre, en este caso decimos que desempeña el papel de un demostrativo anafórico. Además de esto vemos que el paso del relato al discurso directo libre, se hace mediante una frase interrogativa (¿y ese kikirikí qué dice?), donde se repite la palabra (kikirikí), pronunciada antes por parte del narrador. Luego se vuelve a hablar de las acciones de Pedro (llenó la jofaina de agua, agua fría [...]), para volver a otro discurso directo libre (yo también puesto en celo [...]). A partir de estas instancias, refleja la existencia de una verdadera transición isotópica entre las secuencias del relato y las del discurso directo libre.

Estas transiciones existen también en los monólogos mismos donde encontramos discursos monológicos que incluyen discurso indirecto libre y discurso directo, como es el caso en el monólogo inicial de Pedro, donde nos relata los dichos de Amador sobre el Muecas y lo que piensa de él:

Amador dice que sí, que la cepa robada es la buena, la ilinoica y que Muecas se llevó

DIL

ejemplares de ambos sexos con ladrón, que no vamos a poder comparar a un ladrón [...]

DIL

dice Amador, No hay pruebas de que sean robadas. Sí que las hay.

RELATO MONOLÓGICO DD

RELATO MONOLÓGICO

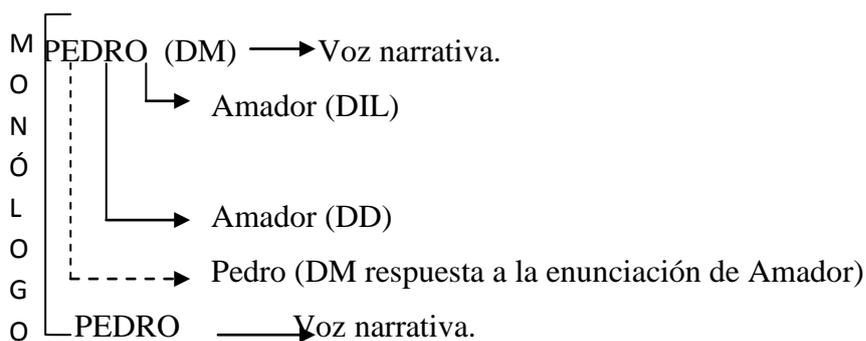
La determinaciónmicroscópica de la aparición espontánea de los tumores ingeniales.

RELATO MONOLÓGICO

(Tds, 12.13)

En este fragmento, se aprecia que al lado de la transición y la coherencia que existe entre las diferentes instancias, existe una estructura dialogal: cada secuencia constituye lo que el análisis conversacional llama intercambio.

Notamos también que la serie DM/ discurso indirecto libre, se presentan como unos intercambios, cuyos interlocutores vienen bien definidos: Pedro y Amador.



Equema actancial 2.

Este diálogo entre locutor primario, que es Pedro, porque es su monólogo, y Amador, no es frontal, sino paralelo: la alternancia de la voz narrativa y la voz de Amador constituyen un relato monológico, y es lo que Kerbrat-Orecchioni llama la

construcción colectiva de la misma intervención, donde dos locutores pueden conjugar sus esfuerzos para co-producir un relato<sup>1</sup>.

Lo original en *Tiempo de silencio* radica en el hecho de que los locutores utilizan dos tipos de enunciaciones diferentes; esto aparece con la distancia designada como heterogénea y extranjera, donde el narrador no se presenta como el responsable de la instancia narrativa, puesto que el relato viene siempre como una reacción subjetiva hacia las palabras de los personajes. Sin embargo, al mismo tiempo da la impresión de que estas palabras están asumidas por este narrador, que parece estar en un estado de identificación y de confesión autobiográfica.

Las estructuras dialogales no afectan tanto a la relación entre los diferentes discursos, sino más a la relación entre el discurso citante y el relato. Este aspecto de la polifonía es un hecho de la literariedad, porque evidencia la tensión del pacto literario y en particular romanesco, entrelazando, enredando los sitios, y la delimitación de los turnos de palabras narrador/personajes: el narrador no puede ser quien rige el relato, tampoco es él quien decide dar la palabra, sino las palabras de los personajes vienen cada vez insertadas y contaminadas dentro de la suya, mientras que él puede distanciarla dentro de un vaivén desconcertante, confuso para el lector.

## Conclusión

Considerando todos los aspectos analizados anteriormente es claro que la multiplicidad y la diversidad de los discursos en la novela son característica trascendental y capital en la obra; Martín Santos utiliza todas las formas de discurso relatados manejándolos a su manera y antojo para crear una paleta de grados infinitos que se extienden a lo largo de la novela dando lugar finalmente, al discurso polifónico.

---

<sup>1</sup>KERBARAT-ORECCHIONI C., *Les Interactions verbales*, Paris, A. Colin, 1990-92-94, p. 227, citado en, STOLZ, C., *op. cit.*, 1998, p.245.

## 2. Estudio de la modalización

El estudio de la modalización consiste en localizar y analizar los diferentes niveles intra-textuales, mediante los cuales se destaca la subjetividad del narrador frente a esos monólogos. Los marcos de subjetividad, en nuestros monólogos se van a localizar mediante el estudio de:

- Los verbos, sobre todo los introductores.
- Los adjetivos.
- Los adverbios.

### 2.1. Los verbos subjetivos

El narrador N0 de *Tiempo de silencio*, presenta los monólogos de sus locutores a partir de las afirmaciones directas, con la utilización de verbos de opinión, o bajo forma de interrogaciones. Esas unidades léxicas y esos verbos pueden implicar la subjetividad de N0.

El estudio de la subjetividad mediante los verbos implica las siguientes distinciones:

- La naturaleza del juicio: bueno / malo, verdadero / falso.
- Origen del juicio evaluativo, puede ser el locutor o el actante.
- Objeto de la evaluación: una cosa, un individuo, un comportamiento.

Para la naturaleza del juicio evaluativo tenemos:

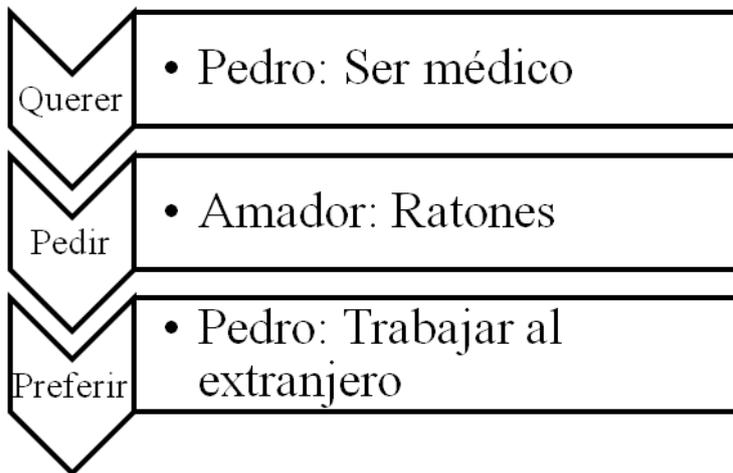
- Bueno / malo → opta por el dominio de la axiología.
- Verdadero / falso → plantea el problema de la evaluación.

Como se trata de monólogos, el valor evaluativo está presentado por el sujeto de esta enunciación. Esta valoración explícita del sujeto es más clara y evidente en los enunciados que llevan verbos con connotaciones de voluntad (querer, preferir).

Cada uno de los verbos presentados tiene propiedades distintas:

### 2.1.1. Verbos de sentimientos: querer, preferir, pedir<sup>1</sup>.

Estos verbos expresan una disposición favorable, es decir positiva del agente:



Esquema 8.

### 2.1.2. Verbos de locución, Decir,

Así que se acercaron, después de pasado el éxtasis, a la cabina del tiro al blanco, dejando a la madre entregada a sus gaseosas y sus nostalgias de auténtico mantón de Manila y él le dijo que si quería tirar y ella dijo que no, que tirara él y él dijo que, la verdad, que no sabía apenas y ella que qué importaba, [...]. (Tds, 282)

Con este verbo, N.0 parece totalmente independiente del comportamiento enunciativo de N1, es decir Pedro, su posición frente al sujeto es implícita.

### 2.1.3. Verbos de opinión, Creer, Saber,

Yo creo que de aquí no va a salir nada, pero me dice: sígale usted que ése nos llevará sin darse cuenta. Es que él nunca ha estado en la costumbre y no sabe. (Tds, 194)

---

<sup>1</sup> Pedir no es verdaderamente un verbo subjetivo, sino que en este enunciado expresa un deseo muy fuerte de este agente, que le da el sentido de querer y desear.

Esos verbos permiten a N0 expresar un juicio sobre ciertos hechos; “Pedro no sabía qué hacer para ser un buen médico”

Junto a esta manifestación directa con la que N0 marca su presencia, encontramos otro procedimiento que tiene el mismo objetivo: se trata de los enunciados interrogativos, “¿Por qué tuviste que beber tanto aquella noche? ¿Por qué tuviste que hacerlo borracho, completamente borracho? Está prohibido conducir borracho y tú...tú... No pienses. Estás aquí bien.” (Tds, 216), “Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste. ¿Por qué dices tú? Yo.” (Tds, 217)

Esas interrogaciones desempeñan un doble papel:

### **2.1.3.1. Función emotiva implícita**

La presencia del *yo* en esas interrogaciones, a las que Maingueneau atribuye la apelación de Interrogación parcial<sup>1</sup> funciona como una afirmación alienada por fuerzas afectivas, es decir vienen como formas indirectas que expresan el sentimiento y las emociones de este locutor frente a lo que padece.

### **2.1.3.2. Una función de alocución**

Con esas interrogaciones, el enunciador se dirige implícitamente al alocutario, y deja la discusión abierta, como forma para hacer intervenir este alocutario.

## **2.2.Los adjetivos subjetivos**

La posición del narrador, en esos monólogos, se determina también por la presencia de algunos adjetivos,

---

<sup>1</sup>MAINGUENEAU, D., *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette, 1997, p.101.

ADJETIVOS SUBJETIVOS.	
Evaluativos.	
Axiológicos.	No-axiológicos.
-Qué buenas! Ancas redonditas, blancas... -Meterse en el pozo donde es difícil e respirar no es bueno. -La vida se ha puesto muy mal o el padrear una buena yegua.	-¡Qué rica la perdiz en salsa, de perdiz, espesa, caliente, marrón como con aguas verdes! - Os gustaría [...] el revoleo, en la hierba el aire libre.

Cuadro N° 15.

### 2.2.1. Los evaluativos axiológicos<sup>1</sup>

Determinan un juicio de valor positivo bien, bueno(a), bonito, *"Pero un día bonito sí que hacía."* o *"o el padrear una buena yegua"* o negativo mal, *"La vida se ha puesto muy mal"*

### 2.2.2. Los evaluativos no-axiológicos

Esos adjetivos no determinan el juicio de valor, ni la afección del locutor, sino implican una evaluación cualitativa, caliente, sucio, ácido, o cuantitativa, Millonario, del objeto, *"El aire de la mina es caliente, es sucio. Es ácido"*, La situación de ciertos adjetivos como bonito, bueno, libre, caliente, con relación al sustantivo es importante para el sentido del enunciado.

En el cuadro siguiente, vemos como el emplazamiento del adjetivo orienta el enunciado hacia un sentido fijo:

<sup>1</sup> Axiológico: descripción de sistemas de valor (moral, lógico).

Enunciados con adjetivos.	Posición del adjetivo.	Función del adjetivo.
-Eres un ser libre para dibujar [...] -[...] se resignaban a su naturaleza de agujero maloliente sin pretensiones de dignidad [...]	-pospuesto  -pospuesto	-En esos dos casos, el adjetivo tiene un valor de exclamación es decir tiende a designar el día y el aire citados en este enunciado.
-¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso! -“Que mi hermana es buena chica.	-Antepuesto  - Antepuesto	-Esos adjetivos vienen como elementos que al lado de su función complementaria caracterizan la idea de manera subjetiva.

Cuadro N° 16.

La anteposición o posposición del adjetivo desempeñan un papel muy interesante. Su anteposición da al enunciado un valor subjetivo, efectivo; mientras que su posposición da un valor más objetivo que subjetivo, un valor descriptivo, que sólo se refiere al referente del grupo nominal. Así, con el uso de los adjetivos, el locutor puede expresar directamente su actitud frente al contenido de su discurso; dicho de otra manera, puede darnos de manera indirecta su juicio frente a esas cosas de las que está hablando.

### 2.3.Los adverbios subjetivos

Dentro del marco de las enunciaciones, notamos cómo se distribuyen los adverbios,

El caso es que nos hemos defendido mejor, me creo yo, solitas las dos con alguna ayuda ocasional y transitoria que si hubiéramos tenido encima al parásito ese, [...]. (Tds, 22)

Y lo que anda éste. Se parece a su amigo si es que es su amigo. En el tranvía íbamos mejor. [...]. (Tds, 197)

Lo mejor es que se vaya a América y allí podrá estudiar de verdad y descubrir eso que anda buscando, [...]. (Tds, 200)

No hay verdaderos amigos[...]. (Tds, 286)

Si la cosa está dispuesta así. No hay nada que modificar [...]. (Tds,287)

En lo que es claro que estaba equivocado [...]. (Tds, 26)

La vida que hacen los hombres, la vida que seguramente había hecho mi difunto. [...]. (Tds, 26)

A partir de estos monólogos podemos separar los adverbios de la manera siguiente:

2.3.1.Adverbios axiológicos cuyo rasgo axiológico es de tipo: Bueno /Malo → Muy-Mejor- Menos.

2.3.2.Adverbios modalizadores cuyo rasgo evaluativo es de tipo: Verdadero / falso→ seguro- seguramente.

2.3.3Claro, ya, nada: están en estrecha relación con la enunciación le da un sentido fijo.

## Síntesis

Tras las observaciones realizadas y analizando lo anterior, se observa que a través de esa modalización, el enunciador marca una actitud respecto a su enunciación, y al mismo tiempo establece una cierta relación con su interlocutor mediante las situaciones de evaluación, de apreciación, de posibilidad, de veracidad o de falsedad.

Por lo que se refiere a los adjetivos y adverbios, hemos visto que estos pertenecen a la clasificación de *subjetivos*. Esto significa, desde un punto de vista lingüístico, que existen dos tipos de categorías al respecto: *afectivos* y *evaluativos*. Kerbrat-Orecchioni nos proporciona un concepto más definido, diciendo que: "*L'adjectif évaluative est relatif à l'idée que le parlant se fait de la norme d'évaluation pour une catégorie donnée d'objets*<sup>1</sup>."

---

<sup>1</sup> KERBRAT-ORECCHIONI C, *L'énonciation*. Paris: Armand Colin, 1999, p. 81.

Traducción : El adjetivo evaluativo es relativo a la idea que el hablante se hace de la norma de evaluación para una categoría dada de objetos

Cuando analizamos el contexto relacional en donde se presentan los adjetivos y adverbios encontramos que las adjudicaciones negativas se circunscriben más en los aspectos familiares o propios de cada uno, por el contrario se da un valor positivo a los recuerdos ligados a la tierra natal, los cambios producidos a partir de la experiencia minera.

En este sentido, los verbos junto con los adverbios y los adjetivos son unidades deícticas que posibilitan conocer las diferentes representaciones del sujeto. Estas unidades léxicas o también llamadas subjetivas son textualmente identificables en relación con los tiempos verbales, deíctico, etc. porque nos permiten explicitar una evaluación del enunciador.

## **Conclusión**

Hemos llegado, en este capítulo, a la Conclusión de que el monólogo está considerado como una variedad de diálogos, viene como una interacción entre un archí-narrador, cuya presencia se determina por la abundancia de los detalles y mediante la construcción lógica que constituye el significado global del monólogo, y otros locutores secundarios L1, L2, etc.

Ello ha conducido hacia una diversidad de formas de discurso dentro de los mismos monólogos.

### 3. Multiplicidad de los tiempos verbales en los monólogos interiores de *Tiempo de silencio*

#### 3.1. Análisis de los tiempos verbales de *Tiempo de silencio*

« *Le récit, c'est une séquence deux fois temporelle ... : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit*<sup>1</sup>. »

El mérito vuelve a Benveniste quien ha podido distinguir dos sistemas temporales: Discurso / Historia; por consiguiente no se puede estudiar la estructura temporal de los monólogos de los personajes sin explicar algunas distinciones.

Los enunciados referidos a la instancia de enunciación, acto que permite actualizar la lengua, marcan el discurso, mientras que los que no la contienen marcan la historia o el relato.

Weinrich<sup>2</sup> distingue entre ambos de la manera siguiente:

Mundo comentado narrado.	Mundo relatado
Diálogo dramático memorandum político editorial – Testamento informe científico – Ensayo filisófico – Comentario jurídico.	Una historia de juventud Un relato de caza Un cuento – Una leyenda piadosa – Un relato histórico – Una novela.

Cuadro N°17.

El mundo comentado de Weinrich corresponde a la historia, y el relatado al discurso y los tiempos que corresponden a cada mundo son:

-Tiempos del Grupo I: Presente, Pretérito Perfecto y Futuro.

-Tiempos del Grupo II: Pretérito Imperfecto, Pretérito Perfecto Simple, Pluscuamperfecto, Condicional.

<sup>1</sup>GENETTEG., *Figure III*, Paris : Le Seuil, 1972.,p. 77,

Traducción: El relato, es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa relatada y el tiempo del relato

<sup>2</sup>WEINRICH, H., *Le Temps*. Paris : Seuil, 1973, p.33.

Para dar más explicaciones, señala,

Todos los tiempos verbales tienen una función señalética que es imposible describir adecuadamente si se entiende como información sobre el tiempo. El Präteritum es un tiempo del mundo narrado, da al receptor una información acerca de la actitud comunicativa que le conviene [...] señala simplemente la situación narrativa<sup>1</sup>.

A base de estas definiciones estudiamos la temporalidad que indica que “*una categoría lingüística esencial está en juego*”<sup>2</sup>, es decir su importancia dentro de la construcción del sentido de estos monólogos. Así, su tratamiento hace que no sea gratuito presentar los conceptos más importantes para el análisis de este componente.

En nuestra novela la multiplicidad de los tiempos verbales aparece como un verdadero dilema santiano y es además, una cuestión fundamental en el análisis de nuestros monólogos el uso que se da a los mismos.

La diferenciación establecida por Weinrich, es más apta para nuestro estudio porque hace referencia a todos los tiempos verbales, y diferencia, entre el relato y el discurso. Esto se traduce en la importancia que da al sujeto hablante y en nuestro caso vamos a tratar el discurso monologado del protagonista, de ahí que nos interese la teoría de Weinrich.

Mediante el sistema verbal llegamos a ver cómo en unos casos el sujeto que habla, narra con desinterés, falta de compromiso, y otras veces nos transmite tensión, seriedad y compromiso. Por ello en el estudio diferenciaremos entre los relatos y los discursos, del sujeto monológico

Weinrich, articula el sistema temporal según tres dimensiones:

3.1.1. Actitud de locución.

3.1.2. Perspectiva de locución.

---

<sup>1</sup> WEINRICH, H. *Tempus. Le funzioni dei tempi del testo*, Bolonia, Il Mulino. Edición original, *Tempus. Besprochene und erzählte welt*, Stuttgart, Kohalhammer, 1964. Traducción española: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Gredos. Citado en LOZANO J., PEÑA –MARÍN, C., ABRIL G., *Análisis del discurso, Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 109.

<sup>2</sup> WEINRICH, H., *Op. cit.*, 1978, citado en, LOZANO J., PEÑA –MARÍN, C., ABRIL G., *Op. Cit.*, 2007, p. 109.

3.1.3.Puesta de relieve.

Perspectiva de locución	Actitud de locución		
		Comentario	Relato,texto
	Retrospección	P. Perfecto	Pluscuamperfecto.
	Tiempo cero	Presente	Imperfecto, indefinido
	Anticipación	Futuro I, II	Potencial I, II

Cuadro N°18.

Para llevar a cabo nuestro análisis, nos hemos apoyado sobre estas teorías. En el texto aparece una multiplicidad de tiempos verbales que vienen a resaltar la diferencia entre el discurso y la historia. Además de eso, no sirven solamente para designar la temporalidad, sino que muestran también la relación que existe entre el que habla, y de qué se habla,

[...] espera una orden que yo no doy, sino que miro y escucho, queriendo oír lo que pueda decirme que me saque de esto. «Muecas tiene», dice Amador.

-Amador me mira. Ve mi rostro ridículo. Eso le hace reír.

Lástima que no haya tiovivos, verdad, dijo ella después sus hábiles fuerzas [...] (Tds, 7)

A partir de estos pasajes, podemos ver como el autor llega a separar entre los dichos del narrador y los del personaje, mediante el uso de diferentes tiempos verbales; es decir, que cada vez que el locutor habla consigo mismo, ya sea en discurso directo o en discurso directo libre, encontramos un tiempo que va con el mundo comentado. Los tiempos usados para este tipo de discurso son:

### 1. El presente,

“[...] No todo ratón es cancerígeno. No todo ratón es de la cepa del Illinois nativo, hábilmente seleccionada entre dieciséis mil cepas, en laboratorios traslúcidos de paredes brillantes de vidrio, con aire acondicionado ex profeso para la mejor vida ratonil. Hábilmente seleccionada a través de las familias de ratones autopsiados, hasta descubrir el pequeño tumor inguinal y en él implantada la misteriosa muerte espontánea destructora no sólo de ratones. [...]” (Tds, 9)

### 2. Pretérito perfecto,

Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: «Amador». Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono. (Tds, 7)

### 3. Futuro I,

Cualquiera pensará que estaré sufriendo. (Tds, 220)

[...] ya tengan tanta hambre que parezcan mojamás echarlos fuera y ya veréis, ya veréis lo que harán. (Tds, 297)

En cuanto a los dichos del narrador, vienen presentados con los tiempos siguientes:

#### 1. El indefinido

Eché el cerrojo. Está solo. Una alegría de varón triunfante le invadió, un momento y se encontró como un gallo encaramado en lo alto de una tapia que lanza su quiquiriquí [...]. Ese quiquiriquí qué dice? ¡pero si estoy borracho! ¿Y ella? Duerme, ella se ha quedado dormida. Ella estaba dormida, no se ha despertado apenas [...]. (Tds, 119.120)

## 2. Pluscuamperfecto,

Muecas se llevó ejemplares de ambos sexos con el exclusivo objeto de conseguir mantener su pureza génica y así volver a vender estos ejemplares al laboratorio cuando se hubieran extinguido aquellos de los que –sin cálculo estadístico- había observado que la tasa de mortalidad era más alta que la tasa de nacimientos.(Tds,12)

## 3. Imperfecto,

Cuando les metían los alambritos en la cabeza y se olvidaban y él iba y los vendía otra vez, hasta que al ir a meterles los alambritos se encontraron con los viejos todos oxidados.(Tds, )

## 4. Indefinido,

[...] dime: ¿cómo conseguiste hallar el secreto de la eterna juventud? ¿Quién te permitió a través de tantos besos, conservar el color rojo de tu boca? (Tds, )

## 5. Potencial I,

A pesar de eso, no pasaría nada. Nada. *Nada*. Estarías así un tiempo, así, como estás ahora. Igual. Y luego te irías al Illinois. (Tds,219)

Este pasaje muestra el papel crucial que desempeñan los tiempos verbales como fenómeno de interferencia entre los diferentes tipos de discurso. Una lectura atenta nos permite observar y valorar como estos tiempos cambian cuando cambia el locutor de la enunciación. Benveniste y Weinrich, tenían razón al separar entre discurso e historia, o sea entre las palabras del narrador y las del personaje otorgándole a cada uno de ellos un tiempo verbal determinado.

#### a. Enunciación del narrador

Hemos visto como el narrador, al contar utiliza los tiempos relacionados con la historia o el mundo narrado.

#### b. Enunciación del personaje

Viene incluida dentro del relato, sin ninguna separación tipográfica, pero con una separación verbal. Es decir que se recurre a los tiempos verbales propios del mundo comentado, y en este caso tenemos el presente. Sin embargo, muchas veces notamos que el relato está escrito en presente, y el discurso en imperfecto, o en otro tiempo propio al mundo narrado. Se puede hablar entonces de metáfora temporal, usadas para transmitir la falta de compromiso, relajación y sosiego, de un lado, y tensión, seriedad y compromiso de otro lado.

El discurso directo libre con imperfecto, tiene un valor de comentario. Pedro por un lado, comenta la frase que imagina diciendo a Dorita, y de otro intenta intervenir en una instancia narrativa. Todo ello da lugar a una recepción polifónica del discurso.

La actualización del discurso directo libre implica además una distanciaci3n entre la voz del personaje, y la del narrador. Por esa raz3n el papel unificador de las frases en imperfecto es importante, porque viene para diferenciar entre mundo narrado y mundo comentado.

Tras haber visto los distintos tiempos usados en los mon3logos de nuestra obra, vamos a analizarlos seg3n el sistema temporal propuesto por Weinrich.

### 3.1.1. La actitud de locuci3n

Notamos una prevalencia de los tiempos comentativos del conjunto de las formas temporales. Esto se puede explicar por el hecho de que se trata de, *“Pensamientos y palabras del personaje, que son generalmente tratados en “discurso vivido” e incorporado dentro del relato<sup>1</sup>.”*

---

<sup>1</sup> WEINRICH, H., 1978, citado en, LOZANO J., PEÑA –MARÍN, C., ABRIL G., ,*Op. Cit.*, 2007, p. 109.

Esta repartición puede ser explicada también por la presencia o ausencia de la tensión narrativa, el compromiso y la seriedad, que se interesan por la relación establecida entre locutor/ alocutorio.

Tomamos un pasaje para ver en qué consiste esta tensión,

¿Ese kikirikí qué dice? ¡Pero si estoy borracho! ¿Y ella? Duerme; ella se ha quedado dormida. Ella estaba dormida, no se ha despertado apenas. Sólo un dulce sueño. Duerme y yo aquí por qué. Qué kikirikí ni ladrido a la luna. Qué necesidad de saber qué es lo que he hecho. Qué protesta contra este calor en las mejillas. Contra aquella gran copa de coñac que aún me repite. Contra toda la noche tonta. ¿Para qué? Yo para qué lo he hecho. Si yo creo que el amor ha de ser conciencia, claridad, luz, conocimiento. Yo aquí con mi kikirikí borracho. (Tds, 119)

La tensión de la situación es muy evidente, y la podemos localizar mediante:

1. La fuerte puntuación que traduce el desequilibrio de Pedro y su irritación.
2. De manera implícita, el narrador nos traduce la manera con la que el locutor habla, nos traduce el tono: bajo medio, o fuerte.

En estas narraciones lo más importante no es el acontecimiento ocurrido en el tiempo, sino la atracción hacia el presente para profundizar más el sentido.

### **3.1.2. La perspectiva de locución**

Además de la tripartición temporal, pasado, presente, y futuro que tiene la facultad de expresar la actitud de locución del lector, Weinrich introduce otra que expresa la retrospección, y la anticipación, o coincidencia entre los dos sistemas, acción y texto.

#### **3.1.2.1. La retrospección**

Para Weinrich, la retrospección es, “*La búsqueda en el pasado de una información relativa al tiempo de la acción*<sup>1</sup>.”.

---

<sup>1</sup> WEINRICH, H., *Op. cit.*,1978, citado en, LOZANO J., PEÑA –MARÍN, C., ABRIL G., *Op. Cit.*,2007, p. 109.

Los tiempos de la retrospectiva son los tiempos del pasado, y que consisten en el pretérito perfecto, el pluscuamperfecto y el pretérito anterior,

[...] como he explicado antes, nos gana a nosotras dos en ese carácter femenino que la ha transmitido el perdís y simpaticón de su afeminado padre, con lo que al verla nosotras con nuestra prestancia y belleza más el plus de su afeminada confección, se nos hace la boca agua y no sabemos a qué santo encomendarnos para que esta obra maestra de todos nuestros pecados no se nos malogre sino que, totalmente abierto el capullo encantador que ahora representa, logre obtener el riquísimo fruto que sin dudarlo merece.»(Tds, 29)

Si sabré yo que la vida es dura, si le habría dicho yo que nanay, que por ahí no. (Tds, 38)

En estos pasajes, notamos una alternancia entre retrospectiva, tiempo cero y prospección. Intentamos a lo largo de nuestro análisis explicar la utilización del presente y del futuro, así como su incidencia semántica dentro del enunciado.

El pretérito perfecto en estos pasajes tiene un valor perfectivo que presenta el proceso como cumplido, como conclusivo en el momento de la enunciación.

Por lo que toca la retrospectiva, notamos que no está marcada solo por el perfecto, sino también por el presente, *gana*, *sabemos*, que viene relacionado a una serie de hechos apoyados entre sí.

### 3.1.2.2. El tiempo cero

El análisis temporal de la perspectiva de locución nos permite saber si la información está relatada o narrada, es decir que expresa una relación entre el tiempo general del texto y el de la acción.

Algunas veces, el locutor emplea tiempos que no llaman la atención del auditor sobre esta relación. En este caso se habla del tiempo cero que deja el ambiente abierto, es decir, no hay ningún marco que indica la coincidencia o el defecto de esta coincidencia<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> WEINRICH, H., *Op. cit.*, 1978, citado en, LOZANO J., PEÑA –MARÍN, C., ABRIL G., *Op. Cit.*, 2007, p. 109.

El sol sigue tan tranquilo entrando en el departamento y allí se dibuja el Monasterio. No se mueve. Tiene las piedras alumbradas por el sol o aplastadas por la nieve y ahí se las den todas. Está ahí aplastadito, achaparrándote, imitando a la parrilla que dicen, donde se hizo vivisección a ese sanlorenzo de nuestros pecados, a ese san lorenzaccio que sabes, a ese sanlorenzón, a ése que soy yo, a ese lorenzo, lorenzo que me des la vuelta que ya estoy tostado por este lado, como las sardinas, lorenzo, como sardinitas pobres, humildes, ya me he tostado, el sol tuesta, va tostado, va amojamando, sanlorenzo era un macho, no gritaba, no gritaba, estaba en silencio mientras lo tostaban torquemadas paganos, estaba en silencio y sólo dijo -la historia sólo recuerda que dijo- dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado... y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría. (Tds, 294-295)

Los tiempos que marcan el tiempo cero son, el presente y el imperfecto.

### **3.1.2.1.1. El presente**

El presente marca:

-Una coincidencia entre el enunciado y el momento de la enunciación.

-Se refiere a un pasado o un futuro.

Aquí se puede hablar de un presente dilatado, porque el presente del enunciado es más extendido que el momento de la enunciación. En este caso se trata de de una metáfora temporal, donde lo sustancial no es el relato distanciado de un acontecimiento, sino su atracción hacia el presente, para adensarlo y profundizar su sentido.

### **3.1.2.1.2. El imperfecto**

[...] él había traído de su campaña de Filipinas que hizo tan joven y en la que no obtuvo medallas por culpa de las envidias. Y gracias a que me había hecho mi niña ya antes de ir a las islas porque cando volvió estaba inútil para la fecundación,[...].(Tds, 20)

En este pasaje, el imperfecto está utilizado para la narración.

La presencia del indicio espacial, Filipinas, provoca un desplazamiento, y obliga al lector a volver hacia atrás, es decir en el momento en que este locutor estaba en Filipinas. Con esto notamos la doble función de este imperfecto; de un lado expresa un tiempo cero, y de otro la retrospección.

### 3.1.2.3. La prospección

La prospección permite anticipar una información todavía no sancionada por la realización de la acción. La anticipación de los hechos está representada por el futuro y el potencial simple y compuesto,

Cualquiera pensará que estaré sufriendo [...]. (Tds, 220)

[...] a iniciar amistades que no nos acompañarán hasta la tumba y amores que no nos durarán hasta la noche, [...]. (Tds, 17)

«Yo haré todo lo posible, «Mañana mismo ceno con el director general», «Me informaré [...]. (Tds, 229)

Si sabré yo que la vida es dura, si le habría dicho yo que nanay [...]. (Tds, 38)

Si me voy a Alicante me quitarán el plus de capitalidad y el plus de casa en Madrid y no habrá casi nunca dietas, porque qué puede pasar en Alicante que obligue a un hombre a que le den dietas. (Tds, 196)

La utilización de estos tiempos verbales dentro del discurso monologal no es gratuita, cada tiempo tiene un valor y una incidencia semántica dentro del enunciado-El futuro

La prospección está marcada por el futuro, cuya función es, “*Convocar antes la información relativa con el tiempo de la acción, señalar que este tiempo no coincide ni con el tiempo de la acción ni con el tiempo del texto*<sup>1</sup>.”

Este futuro tiene las siguientes interpretaciones modales:

#### 3.1.2.3.1. La probabilidad

En este caso el futuro no tiene un valor futuro, sino presente, donde el locutor no está siempre seguro de sus dichos, “*Si sabré yo que la vida es dura [...]*”. (Tds, 38)

---

<sup>1</sup> WEINRICH, H., *Op. cit.*, 1978, citado en, LOZANO J., PEÑA –MARÍN, C., ABRIL G., *Op. Cit.*, 2007, p. 109.

### 3.1.2.3.2. La posibilidad

En este caso el futuro viene acompañado con el potencial, “¿No se habría equivocado Matías? ¿No sería aquello precisamente el magma esencial? [...]” (Tds., 96). En este caso, el sistema queda hipotético, y crea un mundo posible, pero inexacto y probable.

El futuro anterior usado en este pasaje, indica un momento de enunciación ficticio en el pasado, es decir que el proceso es posterior, pero al mismo tiempo anterior al momento de la enunciación.

-El potencial

“Otro estilo tendrían, pobres de nosotras, y este tontito no sólo habría pasado por la alcoba de mi niña, sino que ahora ya estaría muy lejos y nosotras todas despavoridas, le habríamos visto pasar como se nota la pezuña de Belcebú, [...]” (Tds, 98-99)

En estos pasajes, con el potencial se plantean unas situaciones ficticias e imaginarias, acompañadas con deseos muy fuertes para alcanzar a un fin.

### 3.1.3. Puesta de relieve

Tras el estudio de la actitud de locución, y la perspectiva de locución, abordamos ahora la puesta de relieve. Esta dimensión hace que los tiempos “*Tienen la función de dar un relieve a un texto. Proyectando algunos en el primer plano*<sup>1</sup>.” cuyo objetivo es ayudar al auditor a orientarse a través del mundo relatado.

En el primer plano encontramos el indefinido, y en el segundo el imperfecto,

Mi marido podía haberme dejado algo más pero no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad

---

<sup>1</sup>WEINRICH, H., *Op. cit.*, 1978, citado en, LOZANO J., PEÑA –MARÍN, C., ABRIL G. (2007), *Op. Cit.*, p. 109.

esquiva que nunca me permitió estar tranquila, porque él con su apostura gozaba en corretear tras las faldas, aunque más bien creo que eran ellas las que caían embobadas, pues a él no me lo imagino corriendo por ninguna; el caso es que siempre se encontraba con una en sus brazos, máxime cuando iba de uniforme que nunca dejó de gastar íntegra la masita en eso, en el adorno de su belleza y en su apostura. (Tds, 20)

En este pasaje, vemos que el imperfecto es el tiempo que predomina, y esta usado para:

-Dar informaciones sobre el marido de la Decana.

-Hacer comentarios sobre algunas situaciones.

Al lado de esto, notamos que este tiempo tiene dos aspectos:

-Aspecto durativo o ilimitado, donde se presenta una acción, cuya duración supera la acción pasada del enunciado.

-Creación de un mundo ficticio, lejos de la realidad, *“pues a él no me lo imagino corriendo por ninguna”* (Tds, 20), que nos conduce hacia un lado imperfecto de este discurso.

### **-El infinitivo**

Al lado de la multiplicidad de los tiempos verbales, que vienen para separar las palabras del narrador con las del personaje, encontramos también numerosos infinitivos. Estos son utilizados por el autor para borrar las fronteras entre discurso e historia y viene como un factor de transición entre relato y discurso,

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga. Relax. Dominar la angustia. Pensar despacio. Saber que no pasa nada grave, que no hay más que esperar en silencio, que no puede pasar nada grave, hasta que el mundo se deshaga igual que se ha hecho. Estar tranquilo. Sentirse tranquilo. Llegar a encontrar refugio en la soledad, en la protección de las paredes. (Tds, 215)

Este pasaje refleja la abundancia de infinitivos, y esto es constante en la totalidad monólogo. Estas frases infinitivas funcionan como marcadores de discurso relatado, y permiten crear una distanciaci3n con la voz narrativa heterodiegética. Sin

embargo, esta técnica no puede ser equivalente a las comillas, porque no impiden que los discursos relatados se queden en la esfera de la enunciación narrativa, y solo viene para avisar que entramos en un pasaje donde el narrador entremezcla o relaciona los propósitos de los personajes, de manera mediatizada, indirecta e imitada que tiende a separar el enunciador inicial y sus propósitos que son “parasitados” por la voz del narrador.

De esta manera, la multiplicidad de los tiempos verbales y las frases infinitivas aparecen como esenciales para revolver las fronteras entre los diferentes tipos de discurso. Ambos constituyen un elemento importante de la polifonía del texto, porque relacionan las diversas voces (personaje/narrador), y las diversas modalidades de la misma voz cuando el enunciador intenta comentar sus propias palabras.

## **Conclusión**

En nuestro análisis de los tiempos verbales, hemos llegado a la conclusión de que el tiempo aunque no indique su temporalidad habitual, tiene el objetivo de insertar una estructura enunciativa que introduce un discurso ideológico y otro psicológico.

## **Capítulo 3: Monólogos interiores, monólogos autonomizados y discurso relatado**

## Introducción

Cuando hemos establecido nuestro corpus de los monólogos interiores, hemos encontrado algunos que vienen introducidos sin comillas que los delimiten, y sin verbos introductorios, es el caso de todos los monólogos. Hemos notado también que casi todos son muy largos, y a veces ocupan secuencias enteras, razón por la cual, los monólogos de *Tiempo de silencio*, son una combinación entre unos monólogos puramente interiores, y otros autónomos pero que vienen con una fuerte autonomía enunciativa. Hemos preferido por eso, usar el neologismo, autonomización, utilizado por Claire Stolz<sup>1</sup> para designar este fenómeno.

La autonomización del monólogo en *Tiempo de silencio*, viene marcada bajo dos formas:

1-La primera se halla en la forma interna del monólogo que da la impresión de lo todo venido, de Dujardin.

2-La segunda se caracteriza por la ausencia de las marcas de introducción del discurso, y por supuesto, por la ausencia de un carácter de discurso citado, aproximándose más a una autonomía enunciativa; es lo que llamamos Discurso directo libre.

---

<sup>1</sup> STOLZ,C., *op.cit.*,1998, p. 55.

## 1. Características de los monólogos autonomizados de *Tiempo de silencio*

Hemos seleccionado los textos monológicos de este tipo según dos criterios:

1. Ausencia de la autonomía enunciativa: el principio del discurso citado viene señalado como un discurso citado, uso de las comillas que designan el locutor I.
2. Uso particular de la puntuación: presencia excesiva de la puntuación, además de eso notamos la presencia de la puntuación fuerte en muchos monólogos.

Así, desde el punto de vista de la recepción, estos criterios funcionan como marcadores de oralidad y de una melodía frástica.

Para llevar a cabo este capítulo, hemos seleccionado los monólogos siguientes:

Página	Actante	Verbos introductorios	Puntuación	Autonomía enunciativa
54-57	Cartucho	.	Fuerte	+
112	Pedro	+	Fuerte	+
193-200	Amador	+	Poco excesiva	+

Cuadro N°19.

En total son 13 páginas en vez de 46 páginas de los monólogos interiores: en efecto este tipo de monólogos no interiores pero con una puntuación muy variada son menos frecuentes. Pedro aparece solamente una vez, mientras que tenía seis monólogos interiores; la Decana no aparece en ningún sitio mientras que tenía dos largos monólogos interiores. La repartición de estos monólogos es equilibrada: en el principio, en la mitad y en el final de la novela. Esto crea un cierto equilibrio entre las dos formas de verbalización liberadas de las convenciones novelescas que incluye los monólogos interiores y este tipo de monólogos

## 1.1. Inserción dentro del texto

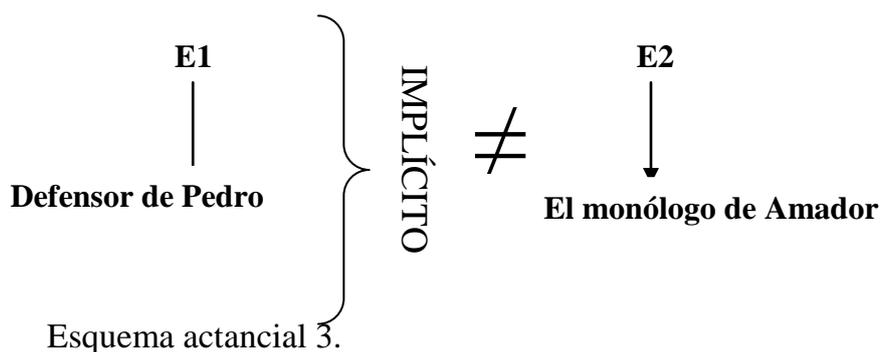
Lo más característico en *Tiempo de silencio* está consagrado a la transmisión de las palabras internas<sup>1</sup>, o más bien a los pensamientos no verbalizados de los personajes.

Sin embargo, el tipo de monólogos que tenemos aquí viene separado del resto del relato, de una forma particular.

En efecto estos monólogos vienen introducidos mediante comillas y ocupan secuencias enteras, tal es el caso del el monólogo de Amador que está fragmentado en párrafos aislados. Como citamos a continuación,

Al que se esconde más debían castigarle más. Los jueces no saben o no quieren saber lo que tienen que trabajar los modestos funcionarios del cuerpo. [...]. Y hasta pierdo el miedo yo que siempre era tan miedoso »  
 « Se creerá que me la va a dar. A mí no me la da »  
 « Ese pobre Don Pedro estará achaparrado en algún agujero, eso lo creo yo. [...]. Todo por no tener el certificado » (Tds, 193.194)

Como vemos, el enunciador no habla de sí mismo. Se aprecian formas dialógicas que suponen un enunciador implícito E1, que informa al lector que Pedro está escondido y no quiere ser castigado, refutado por E2, que en este caso es Amador que nos explica el error y lo que se debe hacer. Eso lo podemos esquematizar de la manera siguiente:



Lo implícito lo conocemos a lo largo de la narración, pero no viene para introducir el monólogo de Amador, por eso podemos decir que  $E1 \neq E2$ .

<sup>1</sup> El número de diálogo es mucho más reducido, si lo comparamos a los discursos internos.

Concretamente en este monólogo, vemos que viene introducido por una serie de verbos, pensar, sentir, desear, con los que podemos conocer los distintos grados de reflexión de este personaje y que anticipan el estado en que se encuentra.

Además, si tomamos los verbos por sí solos (Pensar → Sentir → Desear), y analizamos sus connotaciones se observa una cadena creciente de frustración, lo que piensa finalmente lo desea.

Otra voz se vio metida dentro de unos discursos internos, como para comentar el estado de ánimo de este enunciador monológico.

El monólogo autonomizado de Pedro viene también fragmentado pero introducido con verbos introductorios,

Pensando: estoy solo. Pensando: soy un cobarde. Pensando: mañana estaré peor. [...]

Sintiendo: estoy cansado. Sintiendo: tengo seca la lengua [...]

Deseando: Haber vivido algo, Haber encontrado una mujer [...] (Tds, 112)

En cuanto al monólogo de Cartucho, notamos que viene introducido con comillas y con una fuerte puntuación, « *¿Qué habría creído? Que yo me iba a amolar y a cargar con el crío. Ella 'que es tuyo', 'que es tuyo'. [...].* » (Tds, 54)

El aislamiento material de estos discursos nos recuerda, evidentemente, lo que hemos constatado con los monólogos interiores.

## 1.2. Formas de separación entre discurso citado y discurso citante

Los aislamientos marcados de algunos monólogos permiten separar la situación de dependencia del discurso del personaje « I » por relación a la del narrador « L ». Los pasajes que hemos visto corresponden exactamente a la definición del discurso directo que dice que debe corresponder al encajamiento de las dos situaciones de la enunciación, la del discurso citado y la del discurso citante,

[Amador dice] Al que se esconde más debían castigarle más.

Amador dice es el enunciado citante con el verbo introductorio “dice”, y “Al que se esconde más debían castigarle más”, es el discurso citado.

Con esto decimos que los dos son perfectamente independientes, desde el punto de vista de la actualización.

Además, la dependencia del discurso citado en relación al discurso citante es de orden semántico; el discurso citante del narrador nos permite entender el discurso citado, y nos permite también identificar al locutor de estas enunciaciones. De esta manera incluso si el discurso no incluye ningún verbo como Decir o Hablar, sabemos que el locutor está en situación de enunciación interna:

« ¿Qué habría creído? Que yo me iba a amolar y a cargar con el crío. Ella ‘que es tuyo’, ‘que es tuyo’. Y yo ya sabía que había estao con otros. Aunque fuera mío. ¿Y qué? Como si no hubiera estao con otros. [...]. » (Tds, 54)

En este pasaje el monólogo viene en una secuencia entera, introducido con comillas, pero no encontramos ningún seme que pruebe y evidencie que es un monólogo; sin embargo la presencia del *Yo* y la ausencia del alocutor nos llevan a decir que es un monólogo.

En el monólogo siguiente, “*¿Ese kikiriki qué dice? ¡Pero si estoy borracho! ¿Y ella? Duerme; ella se ha quedado dormida; ella se ha quedado dormida*”. (Tds,119) phrase mal contruite il n'y a pas de principale

En este fragmento, sabemos que se trata de un discurso citado, porque aquí también tenemos un *Yo*, y una puntuación muy fuerte, pero el discurso citado viene mezclado con el discurso citante. Es decir, que no se ha hecho ninguna separación entre el discurso del L y el y el discurso del l.

La misma situación la encontramos a lo largo de la secuencia, donde el monólogo viene dentro del relato sin ninguna separación, pero viene tras un punto e introducido con un *Yo*.

Otras veces el autor intensifica la señal de dependencia mediante unos verbos que sugieren la locución, sentir, repetir, desear, o con adjetivos de locución con valor descriptivo reflexivo, acusador, reflexivo, etc.,

Pedro volvía con las piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. Violentado por una náusea contenida. [...]. Repitiendo: todo tiene un sentido. Repitiendo: no estoy borracho. Pensando: estoy solo. [...]. Sintiendo: estoy cansado. [...]. Afirmando: A pesar de todo no es, a pesar de todo yo quizá, a pesar de todo quién puede desear con una así. [...]. Reflexivo-recordante: aquella mujer que estaba allí y no tenía que estar allí porque era como si no estuviera porque no servía. [...]. Acusador-disoluto: Era una vieja horrible, sólo una vieja horrible. Conclusivo: Soy un pobre hombre. (Tds,112)

En el ejemplo anterior hay una presencia explícita de la primera persona, que podemos considerar como una presencia indirecta del sujeto a través de expresiones afectivas, o evaluativas, o a través de un código lingüístico, estilístico, retórico.

Estos monólogos no autonomizados enunciativamente se caracterizan por su aislamiento textual que les señala, y mediante su forma semántica de discurso citante que se manifiesta particularmente mediante la identificación inmediata del locutor.

## **Conclusión**

Visto lo expuesto, se deduce que la forma de los monólogos autonomizados muestra que el aislamiento dentro del relato viene señalado mediante unas marcas redundantes del discurso citado, y viene como una presentación que instaura la ilusión de una verdadera cita. Incluso el monologismo muy frecuente en estos relatos, está caracterizado por una cita, que les atribuye un carácter comunicacional; es decir que esta autenticidad los aproxima a la recepción de los monólogos que tienen una verdadera autonomía enunciativa.

## **2. Discurso directo libre en *Tiempo de silencio***

Dentro de los monólogos de los personajes encontramos unas irrupciones repentinas y breves de unos discursos directos no introducidos y no delimitados por comillas o verbos introductorios como se muestra en el pasaje siguiente,

Estaban casi vacías. Siguió andando por ellas, acercándose sin prisa, dando rodeos, a la zona de los grandes hoteles (narrador 1). Por allí había vivido

Cervantes (2 Pedro) – ¿O fue Lope? (3 Pedro). O más bien los dos. Sí, por allí, por aquellas calles que habían conservado tan limpiamente su aspecto provinciano, como un quiste dentro de la gran ciudad (4 Pedro). [...].

Pero la cosa es muy complicada. Mientras que Pedro recorre taconeando suave el espacio que conociera el cuerpo del caballero mutilado, su propio racionalismo mórbido le va envolviendo en sus espirales sucesivas. (DIL)

Primera espiral: Existe una moral –una moral vulgar y comprensible–según la cual es bueno, sensato y razonable el que lee libros de caballería [...]. (DDL) (Tds,74-75)

La voz del narrador que dirige el relato viene presentada en pretérito imperfecto y pretérito indefinido. Los segmentos 2 y 3 relatan los discursos internos de Pedro. La ausencia de las comillas, del verbo introductorio, además de la actualización personal por relación a L, uso de la tercera persona, nos lleva a calificar estas secuencias dentro de la esfera del Discurso indirecto libre.

En el tercer segmento se hace irrupción una actualización que se refiere a la situación de enunciación del personaje como se hace en el discurso directo, pero con la ausencia de todas marcas que introducen y delimitan este discurso. Esta forma, que se considera como una marca de la modernidad, recibe el nombre de discurso directo libre.

Antes de abordar el tema de la distinción entre los monólogos interiores de los discursos directos libres, sería importante mostrar, deducir el corpus que nos ayudará a analizar estos discursos. En efecto, y como lo hemos señalado antes, la intrusión directa de la voz del narrador de manera breve y repentina, nos lleva y nos adentra en la interioridad del personaje.

Hemos encontrado también ocurrencias al interior mismo de los monólogos interiores, cuando el locutor cita a otros personajes

Hemos encontrado también ocurrencias al interior mismo de los monólogos interiores, cuando el locutor cita a otros personajes, “[...] y eso que yo le puse la alcoba a su lado y venga la tonta de la Dora a decir: “Como que la niña duerme sola” [...]” (Tds 97), pero lo que observamos es que los discursos directos libres de los relatos vienen dentro de los monólogos con autonomía enunciativa marcada por las comillas.

A partir de todo esto hemos podido sacar los discursos directos libres siguientes<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Encontramos los pasajes enteros de estos discursos en la ficha anexa N°2.

-Secuencia 12

Estaban casi vacías. Siguió andando por ellas, acercándose sin prisa, dando rodeos, a la zona de los grandes hoteles. Por allí había vivido Cervantes -¿o fue Lope?- o más bien los dos. Sí; por allí, por aquellas calles que habían conservado tan limpiamente su aspecto provinciano, como un quiste dentro de la gran ciudad. Cervantes, Cervantes. Puede realmente haber existido en semejante pueblo, en tal ciudad como ésta, en tales calles insignificantes y vulgares un hombre que tuviera esa visión de lo humano, esa creencia en la libertad, esa melancolía desengañada tan lejana de todo heroísmo como de toda exageración, de rolo fanatismo como de toda certeza? [...] ¿Qué significa que quien sabía que la locura no es sino la nada, el hueco, lo vacío, afirmara que solamente en la locura reposa el ser-moral del hombre?(Tds 74-75)

-Secuencia 12 (p. 75-76).

Primera espiral: Existe una moral -una moral vulgar y comprensible según la cual es bueno, sensato y razonable el que lee libros de caballería y admite que estos libros son falsos. El libro de caballería intentasuperponer sobre la realidad otro mundo más bello; pero este mundo-ay- es falso.

[...]

Todas las puertas quedan abiertas. Lo que Cervantes está gritando a voces es que su loco no estaba realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero, ya que si se hubiera reído de ellos sin haberse mostrado previamente loco, no se lo habrían tolerado y hubieran tomado sus medidas montando, por ejemplo, su pequeña inquisición local, su pequeño potro de tormento y su pequeña obra caritativa para el socorro de los pobres de la parroquia. Y el loco, manifiesto como no-loco, hubiera tenido, en lugar de jaula de palo, su buena camisa de fuerza de lino reforzado con panoplias y sus veintidós sesiones de electroshock terapia. (Tds 75-76)

-Secuencia 13 (p. 81-82).

Evidentemente, sí, evidentemente. Hay que leer Ulysses. Toda la novela americana ha salido de ahí, del Ulysses y la guerra civil. Profundo Sur. Ya se sabe. La novela americana es superior, influye sobre Europa. Se origina allí, allí precisamente. Y tú también, hija mía, tú también. Si no lees no vas a llegar a ninguna parte. Seguirás repitiendo la pequeña historia europea de Eugenia Grandet y las desgracias de los huérfanos te conmoverán por los siglos de los siglos. Amén. Así sea. Ansisuutil.

El jersey amarillo pareció ser arrastrado por el reflujó de una resaca irresistible cuando un muchacho alto, con barba, la hubo mirado a través de unas gafas redondas. Desapareció. No existe. Boca roja pintada. Volatilizada. (Tds 81-82)

-Secuencia 18 (p. 100-101).

Ya desde el primer momento, los complicados actos a realizar en el estéril intento de aplacar la bestia lucharniega están marcados por el sello del azar. ¿Por qué entraremos en el 17 y no en el 19? ¿Quién puede adivinar en cuál de estos portales nos detendremos definitivamente? ¿Quién sabe si aquel objeto de nuestro instinto del que guardamos un recuerdo grato y nebuloso, hoy, en este momento preciso de la noche, no estará dormida, indiferente a nuestra posible llegada? ¿Quién puede asegurar que, en el caso de que no lo esté, no haya sido transferida al 21 o al 13 de la misma calle? [...] ¿Quién puede esperar que, en el caso de su reconocimiento, la mariposa vital del deseo alce su vuelo otra vez en lugar de ser aplastada por el mazazo de la náusea al advertir que descende las escaleras acompañada de otro hombre al que acaba de servir en nuestra ausencia? Sea como fuere y renunciando a tan enojosas interrogaciones, el azar es el dios que, más aún que el amor, preside tan sorprendentes juegos. (Tds 100-101)

-Secuencia 21 (p. 115.116)

[...] tras la convulsión de la mantis neoexpresionista, tras la compacta redondez de la madam que suda, tras la mirada final de la prostituta ilusionada. ¿Es esto el amor? ¿Es acaso, el amor una colección apresurada de significaciones? ¿Es acaso el amor la unificación del mundo en torno a un ser simbólico? ¿Es acaso el amor esta aniquilación de lo individual más propio para dejar desnuda otra realidad que es así completamente incomprensible, pero que nos empeñamos en incorporar a la trama de nuestro existir vacilante? [...] Ha elegido un camino más difícil a cuyo extremo está otra clase de mujer, de la que lo importante no será ya la exuberancia elemental y cíclica, sino la lucidez libre y decidida. No debe caer en esta flor entreabierta como una mosca a pringarse lo patitas. (Tds 115-116)

-Secuencia 22 (p. 118.119)

Y cumplirá. Qué bien hizo en no dormir. Las viejas tienen que ser duras. No necesitan dormir. Para qué quieres dormir cuerpo fatigado si ya no distingues entre el cansancio y el reposa. Para qué queréis cerrar los oídos finísimos a los que todavía no ha llegado el frío de los huesos. Para qué querréis cerrar los párpados con azules bolsas con pliegues, con tegumentos supernumerarios, si gozáis todavía de la capacidad de ver de noche y asustar al que miréis cara a cara sabiendo que sabéis lo que él también sabe que habéis visto. ¡Es tan inocente! Su carne ya no está sobre los que siguen siendo sus huesos, sino en el mejor colchón de la casa. Su carne ha dado el salto de las generaciones y se ha posado allí, siendo la misma, dispuesta a sentir lo mismo que ella ha sentido, de lo que se acuerda y todavía puede imaginar, pero que ya no siente. ¡Al fin! ¡Venganza contra el repugnante protervo bailarín hembra! ¡Desquite contra el

banquero grueso con sus gafas, astuto catador de mercancías! [...] (Tds 118-119)

-Secuencia 35 (p. 169.170)

[...] Pedro, por un momento, se preguntó si padecía un error, una de esas alucinaciones que -en las situaciones de espera- nos hacen proyectar sobre el rostro de un desconocido las facciones y hasta los gestos familiares de la persona que consume nuestro tiempo. Pero no, era el mismo Matías, si bien con un aspecto que él nunca le había conocido. No sólo su modo de mirar era distinto, sino que también el rictus de su boca se había modificado y se hacía evidente que no eran palabras latinas las que por ella podían escapar sino otras mucho más banales, pronunciadas en su idioma secreto, cuyo valor los iniciados pueden discernir y que entre otras virtudes, tiene la de hacer estremecerse de familiaridad o de deseo a deliciosas criaturas de cuyo grácil cuello se origina un halo luminoso sobre el que la cabeza navega orientada magnéticamente hacia quien las pronuncia. También el cuerpo de Matías había dispuesto el orden de sus miembros de otro modo, del que apenas Pedro tuvo una fugaz intuición en el momento en que -el otro día- penetró la madre en aquel mismo salón tan bruscamente metamorfoseado. [...] (Tds 169-171)

-Secuencia 46 (p. 216)

No es una sirena corriente. Desde aquí, tumbado, la sirena puede mirarme. Estás bien, estás bien. No te puede pasar nada porque tú no has hecho nada. No te puede pasar nada. Se tienen que dar cuenta de que tú no has hecho nada. Está claro que tú no has hecho nada. (Tds 216)

La longitud de estos discursos es muy variable, va desde algunas palabras hasta varias páginas. A diferencia de los monólogos interiores, estos discursos vienen sumergidos dentro del resto del discurso con otras técnicas. La fusión de estos pasajes interiores (solo desde el punto de vista de la actualización) plantea un problema de definición: ¿Cómo extraer la diferencia lingüística de tales pasajes mediante la relación o comparación con otros tipos de discursos: discurso directo, discurso indirecto, discurso indirecto libre, de una parte, y por relación a los monólogos interiores por otra parte.

La diferencia entre estos discursos es muy evidente: el discurso directo libre impone dos espacios enunciativos, la del narrador y la del locutor, mientras que el discurso indirecto y el discurso indirecto libre instauran solo una instancia. El discurso directo y

el discurso directo libre tienen en común la presencia de dos espacios enunciativos; el primero viene introducido con una puntuación particular, y una expresión que indica la locución, mientras que el segundo carece de todo esto. Para el discurso directo, estas marcas indican la frontera entre las dos enunciaciones, entre el discurso citado y el discurso citante, para presentarlo objetivamente. Por lo contrario la ausencia de todas estas marcas dentro del discurso directo libre, lo instala dentro de la esfera del discurso citado.

La diferencia entre el discurso directo libre y el monólogo interior es más delicada, por esto hemos preferido analizarla en un apartado independiente.

## 2.1. Discurso directo libre y monólogo interior

Puesto que se entiende de manera inmediata la voz del personaje sin que se anuncie la voz del locutor o se delimite con una tipografía específica comillas o guiones, ¿Podríamos decir que estamos delante de un aislamiento de las instancias narrativas, y por consiguiente, delante de una autonomía enunciativa parecida al monólogo interior? O ¿Se puede considerar al monólogo interior como una forma de Discurso directo libre? Y ¿los pasajes en Discurso directo libre que se hallan dentro de las narraciones, se pueden considerar como monólogos interiores breves?

Frente a todas estas interrogaciones podemos citar a Gérard Genette que dice, « *Le monologue n'a pas besoin d'être extensif à l'œuvre pour être reçu comme « immédiat » : il suffit, quelle que soit son extension qu'il se présente de lui-même, sans le truchement d'une instance narrative*<sup>1</sup>. »

A partir de esto podemos distinguir los casos donde el monólogo ocupa la totalidad del relato, y donde la instancia narrativa está mantenida por el contexto, y otros casos donde el monólogo se confunde con la totalidad del relato. Respecto a nuestros pasajes, notamos que todos vienen dentro de la narración, pero no ocupan la totalidad del relato, salvo el discurso directo libre de las páginas 75-76, que es más extenso, y

---

<sup>1</sup>GENETTE, G., *Figure III*, Paris: Seuil, 1972, pp.193-194.

Traducción: El monólogo no necesita ser extensivo a la obra para ser recibido como " inmediato ": basta, cualquiera que sea su extensión que él mismo se presenta, sin el intérprete de una instancia narrativa

constituye unidades que presentan un grado muy elevado de autonomía: viene aislado en el final de la secuencia doce (12).

En los discurso directo libre de las páginas 100-101 y 115-116 la autonomía enunciativa viene marcada por la interrogación, donde se instalan dos espacios enunciativos muy distintos, el del narrador en forma afirmativa, y el del locutor en forma interrogativa, o más exactamente dos enunciadores independientes L y l. Sus voces son concurrentes, paralelas y no subordinadas la una con la otra.

Por ello, nuestros discurso directo libre no se liberan de las instancias narrativas, porque con éstas se llega a la interrupción de la voz del personaje, y esta instancia narrativa no desaparece (algo que no encontramos en el monólogo interior), sino que viene para presentar la voz del personaje. En este caso tenemos L y l, la voz de L domina y subordina la de l. Según la teoría de D. Cohn esto pertenece a la técnica que distingue del monólogo interior: « *Passe par la médiation (mentionnée explicitement ou non) d'une voix narrative, faisant référence au personnage se livrant au monologue par le biais du pronom à la troisième personne [...]*»<sup>1</sup>.<sup>13</sup>

Podemos también aplicar al discurso directo libre lo que D. Maingueneau dijo a propósito del discurso directo : « *Alors que les embrayeurs du discours citant sont, par définition, directement interprétables dans la situation d'énonciation, ceux du discours cité ne peuvent l'être qu'à partir des indications fournies par le discours citant*»<sup>2</sup>.

Esta jerarquización de dos voces aparece particularmente dentro de los pasajes de los monólogos interiores de Pedro en la prisión, donde éste habla y se considera como L y da la palabra a la sirena l,

[No es una sirena corriente. Desde aquí tumbado, la sirena puede mirarme (L<sub>1</sub> )]. [ Estás bien, estás bien. No puede pasar nada porque tú no has hecho nada. Se tienen que dar cuenta de que tú no has hecho nada. Está claro que tú no has hecho nada (l<sub>1</sub> )]. (Tds,216)

---

<sup>1</sup>COHN, D. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil, 1981, p. 30-31.

Traducción :Pasa por la mediación (mencionada explícitamente o no) de una voz narrativa, haciéndole referencia al personaje que monologa mediante el pronombre la tercera persona [...].

<sup>2</sup>MAINGEUNEAU, D., *op.cit.*, 1997, p.87.

Traducción :Mientras que los deícticos del discurso citante son directamente interpretables, [...], en la situación de enunciación, los del discurso citado pueden serle sólo a partir de las indicaciones abastecidas por el discurso citante.

En este ejemplo hay una puntuación específica que viene para separar los propósitos de L y l. Sin embargo, notamos siempre la presencia de un punto y una mayúscula al principio de la palabra como elementos para separar el discurso citado del discurso citante. Estos signos indican la dependencia de estos pasajes en relación al discurso citante, porque dentro de un contexto polifónico, los propósitos citados (enunciado l) se funden dentro del discurso citante de L, guardando al mismo tiempo su propia situación de enunciación. Es lo que Authier–Revuz llama La modalización autonómica<sup>1</sup> del discurso citado dentro del funcionamiento del discurso citante: éste menciona el discurso citado, y ambos constituyen un sólo sintagma desde el punto de vista semántico. Para aclarar mejor esto, podemos citar otro ejemplo,

[Reconfortado por la ginebra, precipitándose sobre su turno de uso de la palabra, Pedro también] (Narrador L).¿ Por qué ?.(l)[Rompió a hablar](L). Juegucillos estéticos. Olas que vienen y van. Mareas del espíritu. Pepinvidálides de Egipto (L). Hay situaciones en que el atolladero es total. Evidentemente, sí, evidentemente. Hay que leer el *Ulyses*  
(DDL ⇔ polifonía L+l)

En este fragmento, el primer enunciado L sintetiza la evaluación del personaje sobre sí mismo para pasar después a darle a éste la palabra, a transmitir su discurso interior en discurso directo libre.

Como acabamos de señalar, en este ejemplo de discurso directo libre, la voz del L se funde con la del l para dar lugar a una polifonía, pero siempre las voces vienen separadas entre sí y se distingue de manera obvia la voz del narrador y la del personaje.

Eso nos lleva a ver otro punto que consiste en identificar el locutor. En efecto, notamos que en el caso de discurso directo libre, el problema de la identificación del locutor no es tan importante como en el monólogo interior, y esto a pesar de que sea sumergido dentro de la narración. El receptor puede ser sorprendido por el cambio de

<sup>1</sup>AUTHIEZ-REVUZ, J., *Repères dans le champ du discours rapporté, L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p.38.

la actualización pero no puede desorientarse, es decir que el locutor será presentado antes por el narrador, que le nombra, o usa unas paráfrasis que pueden identificar al hablante,

[Eché el cerrojo].[Está solo]. [Una alegría de varón triunfante le invadió un momento y se encontró como un gallo encamarado en lo alto de una tapia que lanza su kikirikí estridente]  
(Narrador  $\Rightarrow$  Habla de Pedro que está borracho) [...]. ¿Ese kikirikí qué dice? ¡Pero si estoy borracho! ¿Y ella? Duerme, ella se ha quedado dormida.  
(Palabras de Pedro) (Tds,119)

Como se ve en el fragmento, la transcripción del pensamiento del personaje se anticipa por la descripción de sus sensaciones o percepciones.

Como conclusión de lo expuesto se puede decir que los fragmentos estudiados son puros discurso directo libre, y no pueden considerarse como fragmentos de monólogos interiores, porque la dependencia semántica que suele caracterizar estos monólogos, es inexistente, y también los signos que anuncian el monólogo interior, los puntos, y las comillas, son ausentes. Con estos ejemplos asistimos a unas independencias de la actualización y a una ausencia de la puntuación en la introducción del discurso, y es lo que nos lleva a afirmar que son discurso directo libre.

**TERCERA PARTE: Monólogo interior y polifonía  
en *Tiempo de silencio*.**

## Introducción

La narración de *Tiempo de silencio* no está asumida solo por el narrador o los personajes, sino que viene acompañada de una serie de discursos que se inmiscuyen a la narración para perturbar la unidad de la diégesis. Estos discursos vienen asegurados por un narrador extradiegético y llevan hacia una confusión de identidad entre el personaje, el narrador y el autor, y crea lo que G. Genette llama metalepsis, que son unas trasgresiones dentro de los niveles narrativos. Muchas veces, encontramos dentro de las narraciones un Nosotros. En realidad, este nosotros es un Yo (Narrador o autor + vosotros (*Tú*), lector.

A partir de estos puntos llegaremos a destacar un archinarrador que domina la narración del personaje y del narrador. Este archinarrador nos permite percibir también la polifonía que rige la narración de *Tiempo de silencio*.

Después del estudio de las metalepsis, nos interesaremos por las voces narrativas del relato, con el estudio del ethos, que nos permitirá extraer, examinar y analizar el concepto de archinarrador y sus manifestaciones.

Para ver mejor en qué consiste la polifonía, nos proponemos diferenciar entre archinarrador, autor, e intentar ver la relación que existe entre estos fenómenos.

## **Capítulo 1: El monólogo, un discurso polifónico**

## **1. Separación de los monólogos en secuencias**

Para poder sacar las marcas polifónicas de los monólogos, hemos preferido dividir algunos en secuencias, que presentamos de la manera siguiente:

### **1. Monólogo de Pedro (monólogo introductorio):**

Nº 1: p. 7.

« También se funden estas bombillas, Amador.» No; es que ha pisado el cable [...], al buen pasar del sabio que en la península seca, espera que se fructifiquen los cerebros y los ríos?

Nº 2: p. 9.

Hábilmente seleccionada a través de de las familias de vidrio [...] palacio transparente.

Nº 3: p. 10,

(Así esta cepa aislada [...] la sociedad protectora.)

### **2. Monólogo de Amador:**

Nº1: p. 193-194,

(Al que se esconde más debían castigarle más. Los jueces no saben o no quieren saber [...]. Y hasta pierdo el miedo yo que siempre era miedoso.)

Nº2: p. 194,

(Pero no me lo imagino metido en esto que no hay dinero por medio. [...] a lo mejor se ha dado cuenta que lo sigo.)

### **3. Monólogo de Pedro (monólogo de la prisión):**

Nº1: p. 216,

(No pensar. No hay que pensar en lo que ya está hecho. [...] no has hecho nada.)

Nº2: p. 217-218,

(Si se abren los ojos se ve la sirenita [...] como si fuera aicecrim con soda.)

### **3. Monólogo de Pedro (monólogo final):**

Nº1: p. 287-288,

(¡Esa mujer! parece como si hubiera sido, por un momento estoy obsesionado. [...]. Diagnosticar pleuritis, peritonitis, soplos, cólicos, fiebres gástricas y un día el suicidio con un veronal de la maestra soltera.)

La separación de los monólogos en secuencias pone en evidencia la polifonía enunciativa: la situación de enunciación es compleja, porque esos locutores citan palabras de otros, también porque se producen reiteraciones enunciativas alrededor de la misma comunicación. Esta polifonía da un estatuto puramente literario a estos monólogos.

## **2. La polifonía enunciativa**

La impresión que causan al lector las citas anteriores provienen en primer lugar de las rupturas isotópicas: las siete primeras secuencias del primer pasaje (Nº1) vienen cada una con un tema diferente, y se presentan con una fuerte omnipresencia del *Yo*. Éste constituye la unión y la polifonía al mismo tiempo. Es un *Yo* unificador, porque representa la misma persona « Pedro », y polifónico porque nos presenta las diferentes voces del mismo personaje, salvo cuando cita las palabras de los demás y cada una presenta un discurso interrumpido mediante otros textos. Así en el primer pasaje tenemos una sola voz (es decir una sola unidad isotópica) en,

[1] « También se funden estas bombillas; Amador. »No es que ha pisado el cable. « ¡Enchufa! »

(Introducción del monólogo: el locutor nos presenta otra persona que está con él « Amador ».)

Una segunda voz aparece en,

[2] Está hablando por teléfono. Amador tan gordo, tan sonriente. Habla despacio, mira, me ve. « No hay más. » « Ya no hay más” [8] Amador, inmóvil primero respondiendo al teléfono, sonriendo, mirándome a mí diciendo: se acabó [...] qué belfos, Amador, [14] ¿Por qué se ríe usted?

Sigue con este personaje, pero aquí describe todo lo que hace. En este caso, el locutor actúa como un observador.

Y una tercera voz en:

[3] Las mitosis anormales, coaguladas en su cristalito, inmóvil primero –ellas que son el sumo movimiento., [11] la cepa MNA tan prometedora, [19] esa cepa cancerosa comprada con divisas otorgadas [...]y ahora concluida.

Luego una cuarta voz en,

[4] El retrato del hombre de la barba frente a mí, que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia, [...]. Su sonrisa comprensiva y liberadora de inferioridad explica comprende-la falta de créditos. [16] Nunca, nunca a pesar del hombre del cuadro y de los ríos que se pierden en el mar.

El locutor habla del hombre del retrato como si estuviera delante de él.

Una quinta voz en,

[5] Pueblo pobre, pueblo pobre, [6] ¿quién podrá nunca aspirar otra vez al galardón nórdico [...] espera que se fructifiquen los cerebros y los ríos, [17] Hay posibilidad de construir unas presas que detengan las carreras de agua,

[18] ¿Pero y el espíritu libre ?

Vuelve a criticar la sociedad de su tiempo, planteando preguntas y comparando su país con los países nórdicos.

Y por fin una sexta voz en,

[7] Se acabaron los ratones, [20] Amador sonrío porque alguien le habla por teléfono.

Sin ninguna duda estos fragmentos presentan el clímax de la historia, porque a partir de la escasez de los ratones empiezan los problemas que obstaculizan el trayecto de nuestro personaje.

Se observa que los ejemplos elegidos se desarrollan dentro de un contexto reducido y en algunas líneas, pero las ideas se completan y se desarrollan en párrafos mayores; vemos al locutor hablando de Amador, nos describe sus actos a la vez que relata sus palabras. He aquí, el primer elemento de la polifonía: un monólogo que nos relata el discurso de una persona. Luego pasa a hablarnos del hombre del retrato, Ramón y Cajal, se trata de Ramón y Cajal, premio Nobel español que evidenció por sus investigaciones sobre las neuronas. Esta alusión viene seguida de un comentario sobre la miseria de su pueblo.

La polifonía enunciativa sigue apareciendo y con más claridad, en el monólogo de la prisión; se trata de una metatextualidad que presenta a un Pedro juez del mismo Pedro. Monólogo desarrollado con comentarios de todo tipo: lingüísticos, psicológicos, moralizadores o simplemente parásitos. Así encontramos comentarios lingüísticos, donde el locutor repite constantemente las mismas palabras, de ahí, que estos comentarios puedan ser considerados como estilísticos porque evidencian el carácter cacofónico de estos pasajes,

Todo da igual: aquí estás *tranquilo, tranquilo, tranquilizándote* poco a poco. (p. 219)

A pesar de eso no pasa *nada. Nada. Nada.* (Tds, 219)

Eso aparece también en el pasaje siguiente, “Decir: *quiero, sí, quiero sí, quiero, quiero, quiero* estar aquí porque *quiero* lo que es, *quiero* de verdad, *quiero* sinceramente, está bien así.” (Tds, 220)

La repetición de las palabras crea una cacofonía, creada intencionadamente para atraer la atención del lector, y da la impresión de lo todo venido.

De otro lado, en relación al comentario psicológico, lo encontramos en el pasaje siguiente, “*Aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada. No puedo hacer nada, por mí.*” (Tds, 216)

Y el comentario moral lo encontramos cuando se auto-critica bajo forma de una interrogación,

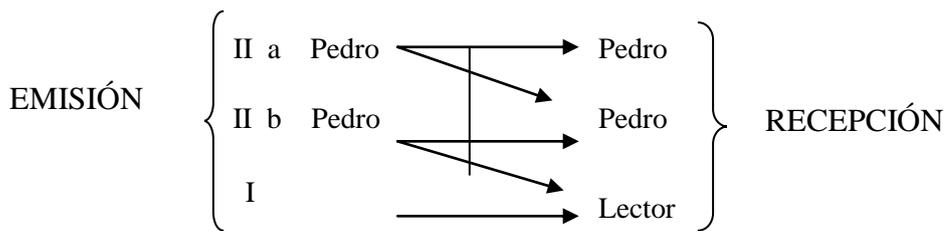
¿Por qué tuviste que beber tanto aquella noche? ¿Por qué tuviste que hacerlo borracho, completamente borracho? Está prohibido conducir borracho y tú...tú...No pienses estás bien aquí bien. (Tds, 216)

Aquí vemos que Pedro lamenta el hecho de emborracharse el día de la muerte de Florita, se autocritica y se culpabiliza.

Encontramos también otro comentario lingüístico-estilístico cuando dice, “*No pensar. No pensar. Mirar a la pared. Estarse pasando el tiempo, mirando a la pared. Sin pensar. No tienes que pensar, porque no puedes arreglar nada pensando.*” (Tds, 217)

Este monólogo supone otro, el hecho de decir “no pensar”, supone “un pensar en algo” más interiorizado pero censurado por este monólogo más consciente; nos encontramos así con dos situaciones de enunciación que vienen encajadas: de una parte un monólogo no controlado por la conciencia lingüística y estilística del locutor, y de otra, los comentarios derivados de una conciencia lingüística inculcada por una situación crítica.

Este caso es interesante desde el punto de vista actancial, porque hay una parte del discurso que no está citada, y da la impresión de que el lector asiste a una conversación telefónica, donde se entiende la voz de un solo locutor. Así el discurso autocensurado de Pedro (nivel II a), encuentra como receptor en el (nivel II b) a Pedro, y el comentario autocensurado de Pedro II b tiene como receptor el lector I :



#### Esquema actancial 4.

« a » y « b » designan los niveles de conciencia o la interiorización del discurso ; « a » es más profundo y es el lugar donde se piensa, « b » es él que lo relata implícitamente. Notamos un vacío en la parte de la emisión en el nivel I, porque como lo sabemos la acción de la narración existe, pero está asegurada por un narrador que no se puede identificar, vacío actancial.

En este caso, podemos decir que hay otro nivel suplementario que participa en la confusión de la comunicación, y da al personaje una cierta obscuridad reflejada por el estado de alma de este personaje, por su situación y por el lugar donde se halla.

En el mismo monólogo encontramos también comentarios que son a la vez anecdóticos y parásitos, que no vienen como autocensurados, sino como reveladores de las profundas perturbaciones de la consciencia de Pedro,

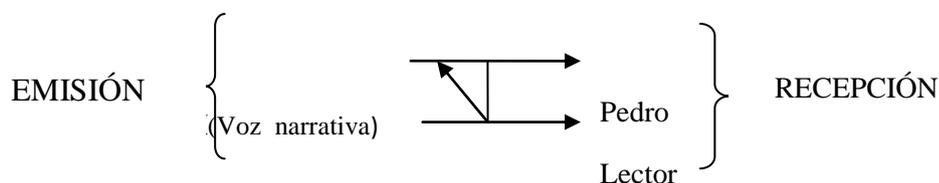
Dibujar la sirena con la mancha de la pared. La pared parece una sirena. Tiene la caballería caída por la espalda. [...]. Tiene cola corta de pescado pequeño. No es una sirena corriente. Desde aquí tumbado la sirena puede mirarme. [...], va llegando un momento en que toma forma y llega por fin en que efectivamente mira y clava sobre ti. La sirena mal dibujada. Sus grandes, húmedos ojos de muchacha y mira y parece que acompaña. La cola son dos muslos cerrados. (Tds, 216)

Analizando este pasaje se percibe el estado de melancolía y angustia sufrida por este personaje, y la sirena viene como un elemento que le alivia. El recurso de la sirena no es gratuito, al tener esta figura mitológica connotaciones sobre la muerte de los imprudentes, y de otro lado la culpabilidad de Pedro.

Hay que mencionar también que con estos pasajes estamos ante una ruptura completa de isotopía, tanto al nivel contextual como al nivel estructural. Esta aparente

incoherencia, es fundamental en este tipo de discurso; ya que la ausencia de la lógica formal es una de las características más relevantes del monólogo, tal y como lo plantea Dujardin en su definición cuando dice que se trata de, “[...] *pensée la plus intime, la plus proche de l’inconscient, antérieurement à toute organisation logique*<sup>1</sup>.”; otra observación es la relación de equivalencia establecida entre la ausencia de organización lógica y el inconsciente: la mención de la sirena nos da una idea sobre la profundidad de su inconsciencia. Por esa razón se puede afirmar que en nuestros monólogos distintos niveles de la conciencia dialogan entre sí. Lo lingüístico y lo estilístico en algunos pasajes, unos análisis psicológicos que suelen caracterizar este tipo de introspección, una censura moral que pone en evidencia una segunda voz, para expresar una oscuridad en la consciencia y los pasajes parásitos que vienen para marcar una voz censurada ahogada e inquieta. Esta jerarquización que podemos calificar de caricatural nos permite ver cómo Martín Santos ha podido dirigir un triángulo fundamental para el monólogo, entre lo pensado lo dicho y lo escrito, a partir del cual nos presenta lo más profundo de la conciencia, puesto que ciertas palabras están dichas, otras pensadas implícitamente, y finalmente otras descifradas por el lector.

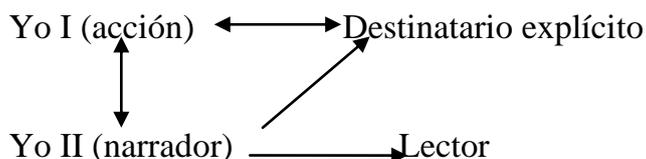
Estos análisis muestran que el lector desempeña un papel muy importante, en particular en la última categoría de comentarios, por eso podemos decir que estamos delante de una interrogación en el sentido de Recepción / Emisión: el locutor del nivel I, estructura la jerarquía de los monólogos de los locutores, y da sentido a la polifonía de Pedro, emisor del nivel II, como lo muestra el esquema actancial siguiente:



Esquema N° 5.

<sup>1</sup> Citado en STOLZ, C., *Op.cit.*, p. 29. Traducción: un pensamiento más íntimo más cercano a la inconsciencia, sin ninguna organización lógica.

Al lado de estos monólogos, encontramos otros donde el locutor desempeña el papel de narrador, y el relato cambia su naturaleza heterodiegética y extradiegética en homodiegética e intradiegética. A partir de este momento, asistimos a un desdoblamiento del actor en dos actantes: uno personaje y otro narrador. Esto se manifiesta claramente en los monólogos de La Decana y de Cartucho. En efecto, los monólogos de estos dos locutores son simples y lineales, y el sujeto de la enunciación es el mismo que el sujeto del enunciado:



Esquema actancial 6.

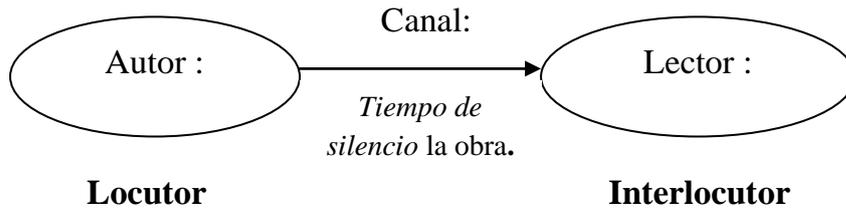
En estos monólogos tenemos un solo locutor L1, y su enunciación es de primer nivel. Pero muchas veces este locutor nos relata dichos de otros locutores (L2, L3,...), por esa razón decimos que son enunciaciones de segundo nivel:

(L1)Me cago en el corazón de su madre, la muy zorra. Y luego « que es tuyo que es tuyo (L2). Ya sé que es mío. (Tds, 57)

A partir de este ejemplo podemos repartir las diferentes instancias monologadas según el orden siguiente:

### 1. Nivel 0: Autor (emisor original) / lector (concreto):

Es la relación que tiene L.M. Santos, con el lector concreto e interesado por el tema abordado en el libro. Este nivel queda un poco aislado, está en relación directa con la recepción crítica, es decir, en relación con los lectores y los que van a analizar y juzgar esta obra, y podemos representarlo de la manera siguiente:

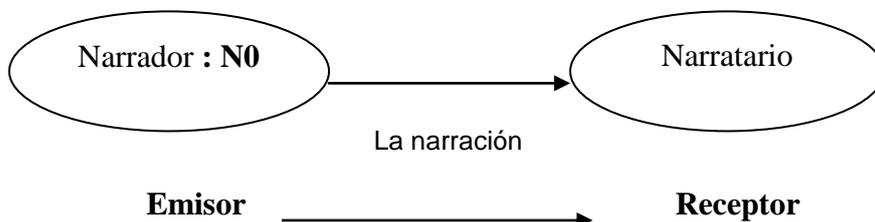


Esquema 9.

## 2. Nivel 1: Narrador / lector (abstracto):

Aquí, la relación se establece entre autor abstracto, construido por el texto y el lector también abstracto, o bien narrador y narratario. En este caso se puede hablar de Emisor / Receptor, unos de los seis factores<sup>1</sup> de la comunicación verbal, representados en el esquema de Jakobson.<sup>3</sup>

Así, el autor del nivel 0, a quien se le atribuye la apelación de Emisor original, está relevado por otro emisor intérprete que es conocido por el nombre de "narrador", y nuestro esquema se transforma de la manera siguiente:



Esquema 10.

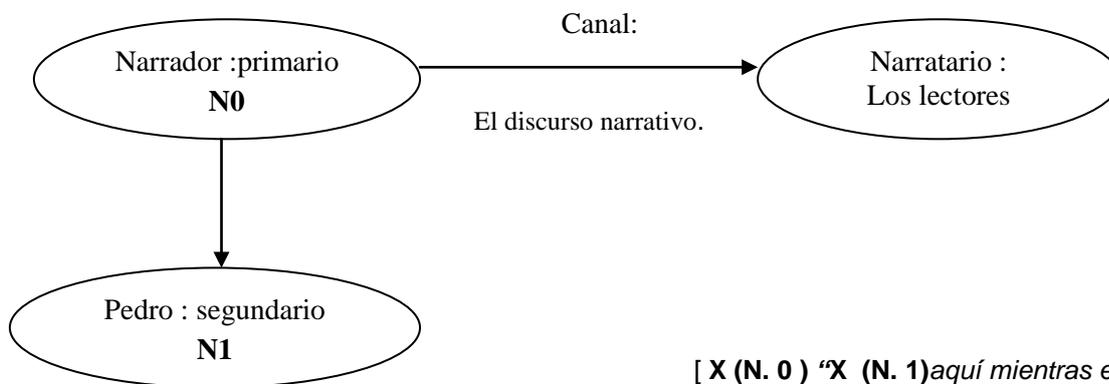
El receptor o destinatario está en estrecha relación con este emisor, y se considera como su asociado dentro de la relación de alocución<sup>2, 4</sup>.

---

<sup>1</sup> Jakobson habla de los: emisor, receptor, referente, mensaje, canal, código.

<sup>2</sup> Alocución : discurso.

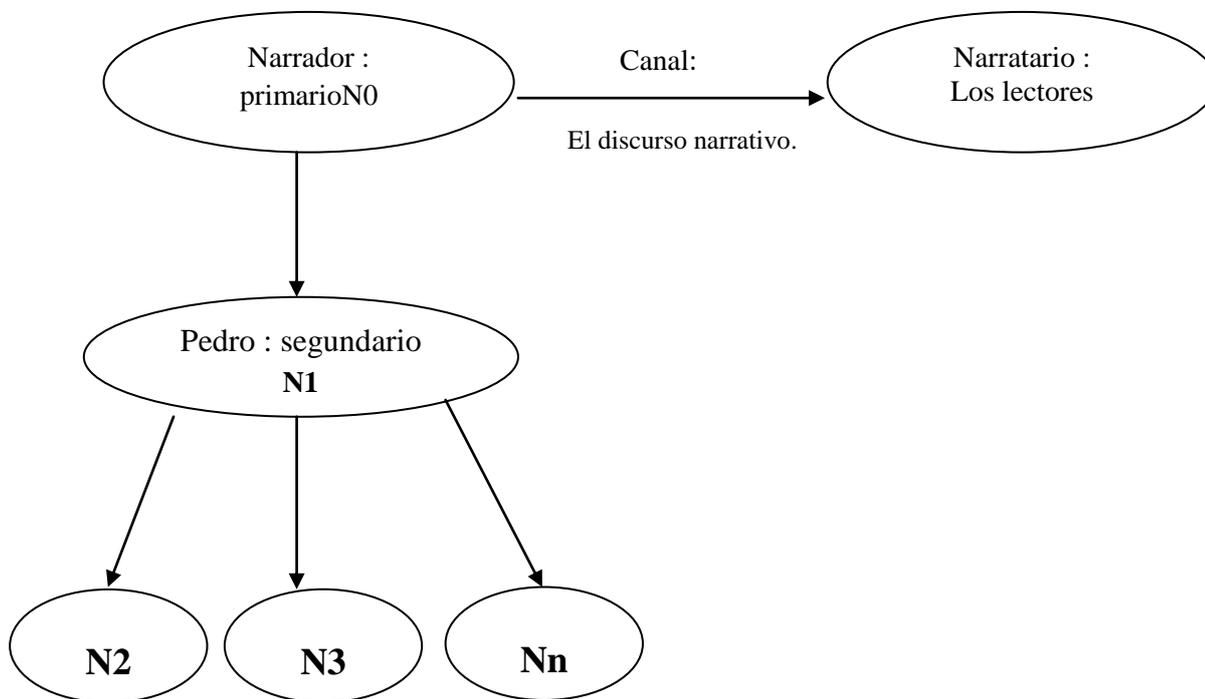
**3. Nivel 2: El narrador intérprete ( N.0) relata los dichos de Pedro (N.1 ) /lector abstracto:**



[ X (N. 0 ) "X (N. 1) aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada"]

Esquema 11.

**4. Nivel 3: (N. 0) relata los dichos de ((N.1) quien está relatando los dichos de (N.2).(N.3) ... )/ lector abstracto :**



Esquema 12.

N.0[X (N.1) “Amador(N.2) inmóvil primero, reponiendo el teléfono, sonriendo, mirándome a mí diciendo:” ¡Se acabó!”]

X: es el locutor tácito en estas instancias.

N.0[ X (N1) “Caí en la bobada de enseñar a las señoras de los funcionarios un día las tetas de las tagalas y decirles: “ven ustedes que valen menos que yo [...]” (N3)”]

A partir ahí se observa que la pluralidad de esas instancias conduce hacia una multiplicidad de voces dentro de esos monólogos.

Esta multiplicidad se puede también destacar mediante la aparición del pronombre indefinido, “¿Qué querrán saber? Tanta autopsia; para qué, si no ven nada.” (Tds, 293)

En esos ejemplos, el indefinido está asociado al « yo », y el referente discursivo que está ausente, yo +otros; se determina sólo mediante el contexto textual, donde aparece como un sujeto. En el plano semántico, este sujeto es el referente discursivo, es decir forma parte de la estructura gramatical de la frase. Con esos dos valores el indeterminado pierde un poco su valor anónimo, para referirse a un referente determinado gracias al contexto textual.

## Síntesis

Para concluir, cada uno de los enunciados de esos monólogos contiene un locutor primario, es decir, el sujeto quien enuncia se transforma en un sujeto enunciante; en este caso deja de ser sujeto de enunciación, para ser sujeto de enunciado.

Este enunciado supone yo<sub>2</sub>, que se encarga del yo<sub>1</sub>: es decir, el número de “*les niveaux énonciatives seront toujours n+1*”.

Desarrollando esta idea, se ha venido observando que además de la definición enunciativa de los monólogos, existen algunas diferencias del nivel estructural, y la diferencia viene marcada según el locutor o el enunciadore. Hemos encontrado unas

---

<sup>1</sup> KERBRAT-ORCCHIONI, C., *L'énonciation*, Paris: Armand Colin, 1999, p. 247. Traducción : los niveles enunciativos siempre serán n+1

estructuras, esto significa que cada monólogo establece múltiples voces dentro de la misma voz.

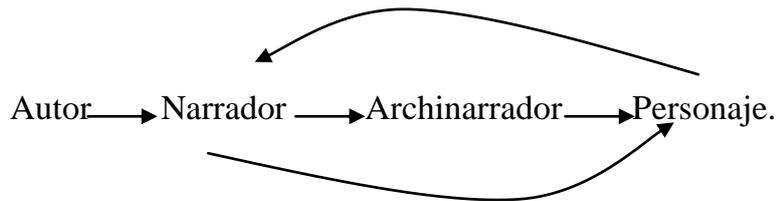
### **3. monólogo interior, Discurso directo libre y polifonía**

Para comenzar diremos que el monólogo interior y el discurso directo libre son opuestos, porque el monólogo interior ignora la presencia del narrador, y el Discurso directo libre se introduce de manera imprevista dentro de la voz del narrador, pero ambos otorgan una autonomía enunciativa al personaje. Por eso decimos que estamos delante de una polifonía.

#### **3.1. Monólogo interior y dialogismo**

Hemos visto antes que existe una relación dialógica entre los monólogos interiores y el resto del texto. Hemos visto también algunas huellas que marcan la presencia de unas instancias instaladas por el narrador. Además de esto, hemos notado un nivel actorial en el nivel I (en el lado de la emisión), que hemos llamado narración y que marca la presencia de un archinarrador, que no debemos confundir con el autor, sino que está elegido por éste, para presentar sus visiones y las del mismo autor.

En la estilística actancial, el autor está en el nivel 0 (definido como un conjunto de factores culturales, sociales e individuales), y el archinarrador se sitúa en el nivel 1, es decir, dentro del texto. Sin olvidar que la voz del archinarrador se hace entender no solo mediante la interacción entre el narrador y el personaje, sino también entre los personajes mismos, es decir en cada monólogo se oye esta voz. A partir de aquí estas interacciones son dialógicas, no podemos decir que la voz del narrador da lugar a la de Pedro, o cualquier personaje, o la de este personaje da lugar a la del narrador, sino se intercambia, es decir, la voz del narrador responde a la del personaje. En este caso, se trata de diálogos organizados por el archinarrador, y esto viene esquematizado de la manera siguiente:



Esquema actancial 7.

### 3.2. Discurso directo libre y dialogismo

Por lo que toca los pasajes en Discurso directo libre, el dialogismo es ya más fuerte, puesto que es inmediato entre la instancia narrativa y el personaje. En estos discursos encontramos:

1. Comentarios dentro de los cuales el personaje plantea preguntas y se responde a sí mismo, con unas analépsis,

Estaban casi vacías. Siguió andando por ellas, acercándose sin prisa, dando rodeos, a la zona de los grandes hoteles-Por allí había vivido Cervantes-o fue Lope? O más bien los dos. Sí; por allí, por aquellas calles que habían conservado tan limpiamente su aspecto provinciano, como un quiste dentro de la gran ciudad. (Tds, 74.75)

2. Respuestas a unas interrogaciones,

Reconfortado por la ginebra, precipitándose sobre su turno de uso de la palabra, Pedro también ¿por qué no? Rompió a hablar. [...]. Evidentemente, sí, evidentemente. (Tds, 81.82)

3. Interrogaciones a través de las cuales el locutor intenta fingir por dos objetivos:

- 3.1. Como el discurso está centrado sobre el Yo, esta interrogación viene como afirmación suspendida impedida por una fuerza afectiva,

¿Quién puede esperar que, en el caso de su reconocimiento, la mariposa vital del deseo alce su vuelo otra vez en lugar de ser aplastada por el mazazo de la

nausea al advertir que descende las escaleras acompañada de otro hombre al que acaba de servir en nuestra ausencia? (Tds, 100-101)

### 3.2. En el caso del pasaje siguiente:

¿Es esto el amor? ¿Es acaso el amor una colección apresurada de significaciones? ¿Es acaso el amor la unificación del mundo en torno a un ser simbólico? ¿Es acaso el amor esta aniquilación individual más propio para dejar desnuda otra realidad que es en sí completamente incomprensible, pero que nos empeñamos a la trama de nuestro existir vacilante? (Tds, 115.116)

Se dirige de manera implícita al interlocutor, y la pregunta misma orienta la respuesta. En algunos casos el Discurso directo libre está utilizado como una forma de repetición o de paráfrasis, y viene a ilustrar los propósitos relatados por la narración, sin romper la trama narrativa, así el pasaje siguiente:

Palabras del narrador [ Estaban casi vacías. Siguió andando por ellas, acercándose sin prisa, dando rodeos, a zona de los grandes hoteles [...] (Tds, 119)

Vienen parafraseados por el párrafo siguiente en Discurso directo libre:

Palabras del personaje [ Por allí había vivido Cervantes – ¿O fue Lope? O más bien los dos. Sí, por allí, por aquellas calles que habían conservado tan limpiamente su aspecto provinciano, como un quiste dentro de la gran ciudad (4 Pedro). [...] [Tds, 119)

Con este discurso se da un efecto de lo real y lo dramático a la novela, con la intención de implicar al lector. El efecto de la dramatización se percibe también en el pasaje donde Pedro se siente desesperado e imagina la sirena hablando con él,

[...]. Tiene una cola corta de pescado pequeño. No es una sirena corriente. Desde aquí, tumbado, la sirena puede mirarme. Estás bien, estás bien. No te puede pasar nada porque tú no has hecho nada. Si tienen que dar cuenta de que tú no has hecho nada. (Tds, 216)

Con estos Discurso directo libre que expresan unas veces fuerte emoción, y otra desesperanza, marcan una irrupción directa y libre de la voz del personaje y tiene una

fuerza patética: el receptor se siente involucrado e implicado dentro del discurso. Este patetismo es una forma de dialogismo directo con el lector. Ello nos lleva a estudiar el funcionamiento de estas manipulaciones actanciales constituidas por el Discurso directo libre, que nos sirven al mismo tiempo para ver y detectar mejor la polifonía.

## **Capítulo 2: Metalepsis, polifonía actorial y significación ética dentro de *Tiempo de silencio***

## 1. La metalepsis dentro de *Tiempo de silencio*.

### 1.1. Intrusión del narrador dentro de la narración

La metalepsis está utilizada por Gérard Genette para designar “*Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement*<sup>1</sup>.”, es decir que es la violación de las fronteras entre los niveles narrativos, por consiguiente es una especie de circulación entre un nivel y otro, estableciendo conexiones ilegítimas entre uno y otro.

Este fenómeno de inserción dentro del texto narrativo no se limita solo a otros textos: cualquier elemento semiótico estructuralmente demarcado, interno o externo mediante el enredo y la confusión, del resto de los elementos puede considerarse como un fenómeno de inserción semiótica. Un cuadro, un sueño, una obra musical, etc. pueden ser así pequeños textos dentro del texto, y dar lugar a la metalepsis con distinta estructura.

Dentro de nuestra novela, las metalepsis aparecen en general mediante las interrogaciones y exclamaciones, del locutor monológico o del propio narrador. Éstas sumergen de manera súbita dentro del relato o dentro del discurso interiorizado,

“¡Pero qué reconfortantemente les aseguraba esta bebida hecha de cola y betún, de orujo y rabos de uva revenida, que ellos eran capaces de todo absolutamente de todo en esta noche dislocada!” (Tds, 92)

“Pero incluso el peor momento nunca es más que eso: un momento. ¡Hasta tal punto es limitada la naturaleza humana!” (Tds, 94)

[...] tras la modelo desconocida de los cuadros de la dama rosada, tras la convulsión de la mantis neo expresionista, tras la compacta redondez de la madame que suda, tras la mirada fina de la prostituta ilusionada. ¿Es esto el amor? ¿Es acaso el amor una colección apresurada de significaciones? ¿Es acaso el amor la unificación del mundo en torno a un ser simbólico? ¿Es acaso

---

<sup>1</sup>GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-278. Traducción: « “[...] intrusión del narrador o narratorio extradiegético en el universo diegético (o personajes de un universo diegético metadieético, etc.), o viceversa.”

el amor esta aniquilación de lo individual más propio para dejar desnuda otra realidad que es en sí completamente incomprensible [...]. (Tds, 116)

Como apreciamos en estos pasajes, el narrador-autor penetra dentro de las narraciones mediante unas frases interrogativas o exclamativas. En el pasaje siguiente vemos otra manera de penetración del narrador,

Hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas donde asoma sobre las botellas una cabeza de toro [...]. (Tds, 17)

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre. (Tds, 18)

Si analizamos estos enunciados, vemos que en el enunciado (Nos limitaremos) se trata de un Nosotros que incluye un vosotros: *Yo* → narrador + vosotros (o tú), lector.  
Autor

(Ambigüedad sobre una posible confusión de identidad entre personaje, narrador y autor.)

En otros pasajes, encontramos estos discursos metalípticos dentro del discurso de un personaje monológico, “*El retrato del hombre de la barba, frente a mí que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia [...].*” (Tds, 7)

Aunque el responsable de esta enunciación es el locutor enunciador, Pedro, notamos que hay una fuerte metalepsis. En primer lugar, este hombre de la barba no desempeña ningún papel diegético, y tampoco pertenece al mundo del autor extra textual, porque se trata de un personaje histórico, muerto.

Insistiendo sobre este hombre, Martín Santos subraya de manera perfecta este carácter extra textual, que logra colocar dentro del mismo universo a Pedro y al narrador de un lado (mundo textual), y al hombre del cuadro y al autor de otro lado, mundo extra textual. En este caso, la escritura dice de manera simultánea el enunciado (el relato), y el enunciado de la enunciación. Actancialmente, esta metalepsis se manifiesta en el desdoblamiento del nivel I, desde el lado de la recepción, y en el nivel I(2), puesto que el hombre del retrato está considerado como un receptor:



[...] en aquella casa tenía puesto el pan y los manteles (y entonces no quería creer yo que las sábanas), pero cómo perturba [...]. (Tds, 26)

Con estas interrupciones, tenemos la impresión de que el autor hace declaraciones casi autobiográficas en su novela, sobre todo cuando estas interrupciones se hacen dentro del relato. Esto nos hace entender la voz del autor, porque se trata de una interrupción dentro del habla del narrador. El autor está implicado dentro de la narración gracias al narrador, puesto que sus palabras están bajo su dependencia. Así la metalepsis pone en escena y en perspectiva la complejidad de lo que llamamos instancias actoriales, es decir las instancias que cristalizan la autoridad constitutiva del pacto escriptuario.

Estas instancias se reflejan y se asemejan creando finalmente una polifonía narcísica.

## **Conclusión**

Las metalepsis han permitido orientar la novela desde el universo ficcional hacia el extra ficcional. Además, hemos visto que los personajes de la novela se convierten en personajes reales, y los reales son de la novela. Este doble movimiento es indispensable, para que la historia se complete, porque si no hubiera existido el carácter extra ficcional habría devorado el relato, y le había dado un carácter autobiográfico. Así la organización de estas metalepsis da lugar a una inestabilidad genérica, que permite definir el estatuto ambiguo de las instancias narrativas actoriales. Y para llegar a ver el papel de la polifonía dentro de la literariedad del texto, nos parece necesario estudiar con más precisión los diferentes narradores de *Tiempo de silencio*.

## **2. Polifonía actorial y significación ética**

El pacto escriptuario está ligado de manera muy directa al fenómeno de la persuasión, que es el objetivo máximo en el arte que es el arte oratorio. Sin embargo, el arte literario, tiene dentro de sus diversas proporciones, otro objetivo que es de la elocuencia: gustar, tocar, y enseñar. En la novela, y en correspondencia con lo

anterior, las voces narrativas se consideran como las más importantes que desempeñan el papel del orador. Así intentaremos distinguir los diferentes narradores y darles un retrato para poder sacar su ethos.

En *Tiempo de silencio*, el problema está más complicado por la multiplicidad de las instancias narrativas, aunque todas denuncian la falta de organización y la escasez de los materiales de trabajo, y la miseria de la España de aquella época. Todas se sitúan en la misma posición para denunciar la situación social de España de los años cincuenta.

La narración viene con los monólogos interiores de los personajes, y mediante un narrador extradiegético y heterodiegético con los pasajes del relato, y también con las voces narratorias que intervienen dentro de las metalepsis.

### **2.1. El estatuto ético de los locutores de los monólogos interiores**

Si seguimos la terminología de Gérard Genette, los personajes monologantes en *Tiempo de silencio* son narradores intradieгéticos, puesto que existen textualmente antes de ser narradores, y homodieгéticos, porque son personajes de sus narraciones. Pedro es el más autodieгético, ya que es el héroe del relato.

Pero lo original en esta obra, es que el carácter autodieгético está en estrecha relación con el grado de la conciencia de los narradores.

Pedro es el personaje más importante de esta novela, el protagonista, y él se presenta como narrador de la trama principal. Muy consciente de su papel, nos cuenta los detalles de las situaciones de la historia.

En cuanto a los demás personajes, se presentan también como narradores, pero de sus propias historias; a partir de aquí se puede hablar de relatos encajados hechos por los propios personajes, y no por el narrador, como se solía hacer antes, como es el caso de la Decana. Pero como la escritura santiana no es nada simple, vemos también que las marcas exteriores de narración están presentadas de manera más clara en los monólogos de Pedro, porque están estrechamente relacionados con la trama principal. Por ello, su ethos tiene más eficacia sobre el lector, porque el fenómeno de identificación funciona mejor con él.

De otro lado, la diferencia del ethos en nuestros monólogos viene marcado o señalado a través del nivel de la lengua de cada personaje monológico. En efecto, al leer los monólogos, notamos que cada uno de los personajes tiene su propia lengua. En realidad la poca importancia e interés sobre Cartucho, proviene de su poca intencionalidad sobre lengua, reflejando un monólogo desordenado, *“Y ella, que era para mí, que era mío. Se lo tenía creído desde que le pinché al guapo. Estaba el guapo como si tal. Todos le tenían miedo.”* (Tds, 54)

Como se ve, no aporta interés a la lengua, las frases vienen fragmentadas y separadas mediante una puntuación muy fuerte, que reflejan y muestran el nivel de reflexividad de este personaje. En cuanto a los monólogos de la Decana, aunque están en el mismo nivel de reflexividad, su lenguaje es más cuidado y más trabajado, sus frases son bien estructuradas,

Y mi pobre niña tampoco que se quedó sin sociedad por falta de quien la representara y cuando su desgracia, se quedó soltera por falta de padre o de hermano mayor que le obliga al cochino del novio [...]. (Tds, 21.22)

Podemos decir que la caricatura de la lengua participa en la caricatura del personaje, porque los dos son diferentes, pero la situación de enunciación es la misma, los dos monologan; así para separar entre ambos, y mostrar la diferencia que existe entre ellos, se hace recurso a la diferenciación lingüística, como medio de identificación de cada uno de estos personajes.

En cuanto a Pedro, es el personaje que tiene más autoridad como narrador de los monólogos con el lector. Autoridad que le otorgan los monólogos interiores, donde las instancias narrativas desaparecen, y donde es él quien se encarga de la narración.

No obstante Pedro se presenta, en primer lugar, como un mero personaje que monologa, y se presenta como un médico, en un laboratorio trabajando con su colega Amador, *“Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono.”* (Tds, 7)

Podemos decir que es personaje bien conocido e identificado por los lectores que se transforma más tarde en narrador. Además, el lector tuvo muchas ocasiones

para penetrar dentro de su conciencia, y entender su voz. El lector conoce ya su ambición para ser un gran médico, a través del discurso sobre el hombre del retrato,

El retrato del hombre de la barba, frente a mí, que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia, escrutador e inmóvil, presidiéndola falta de cobayas. Su sonrisa comprensiva y liberadora de inferioridad explica –comprende. La falta de créditos. (Tds, 7)

Al mismo tiempo conoce su desesperanza y paradójicamente su fuerza para sobrevivir, que se ven muy claramente en el monólogo de la prisión y el monólogo final,

Pero yo he querido estar aquí, fracasado, sin tocar ni cánceres, ni microscopios ibéricos, de los pequeños sabios ibéricos, que yo no puedo ya tocar [...]. (Tds, 218)

¿Por qué desesperarse si uno sigue amojamándose silenciosamente y las rosas siguen siendo las rosas? [...] Podrás cazar perdices, podrás cazar perdices muy gordas [...]. (Tds, 293)

Podemos ver como Pedro, de manera consciente, narra, cuenta y desempeña el papel de un narrador en la secuencia 46,

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga. (Tds, 215)

Esto se ve también en monólogo final, que Pedro crea para relajarse y aliviarse,

Estoy desesperado de no estar desesperado. Pero podría también no estar desesperado a causa de estar desesperado por no estar desesperado. A qué viene aquí ahora ese trabalenguas. Parece como si me gustaría decirlo a alguien. (Tds, 294)

En este monólogo, Pedro es a la vez actor y espectador de su propia historia. La distancia establecida entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia es reducida, porque cuando él nos cuenta su fracaso profesional, no es nada gratuito, sino que forma parte de la meditación de un héroe sobre la ruina de su vida profesional,

porque si hubiera acertado, se habría quedado en el laboratorio y lo habrían coronado como a un héroe,

Les basta contar uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis bultos y el bolso este que lo llevará la señora, porque lleva dentro las joyas de la corona, de la corona del rey de espadas, qué bobadas, por qué digo eso. No estoy bastante desesperado. La corona de laurel y mirto, símbolo de gloria en los juegos olímpicos, subido sobre el podio y alzando el brazo en el saludo romano que luego fue resucitado. Recibir los parabienes del rey de Suecia, tan blanco, tan pálido, tan largo, que nunca ha tomado un verdadero sol y que además se le da una higa de la ciencia, que para eso la tienen y a él le toca ser rey. (Tds, 289)

Eso nos lleva a decir que la narración de Pedro y lo que cuenta, forma parte de la diégesis de la novela. Este doble estatuto se manifiesta desde el principio del monólogo, mediante el uso de los tiempos verbales. En efecto, el presente que abre el pasaje, *“si no encuentro taxi (...)”*, instauro inmediatamente una narración, pero al mismo tiempo es un tiempo de comentario, de la distancia que toma el narrador por relación a su historia: esta actitud enunciativa que forma parte de la diégesis, porque el relato de Pedro no viene como un puro relato, sino que viene como comentario de este relato. Podemos pensar que esté presente de indicativo es sólo una marca de oralidad, desempeña este papel por oposición al relato del narrador, pero la combinación con el pretérito perfecto *“he acabado”*, muestra que este relato no tiene sentido solo con los tiempos verbales, sino que es el comentario en sí mismo. La narración aquí viene como una argumentación que prueba que este personaje de verás lo ha intentado todo para triunfar.

Al final, podemos decir que cada uno de los personajes monológicos, a través de su papel de narrador da lugar a un ethos particular; pero todos, sin ser paralelos son convergentes dentro de la misma denuncia *“de la posición para Cartucho,[...]”* Esta convergencia existe con el objeto del mensaje de un lado, y con el dialogismo que existe entre los propósitos de los unos y de los otros; así conocemos la situación de Pedro encarcelado no sólo por sus propios pensamientos, sino también mediante la descripción que nos hace, *“Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No*

*moverse.*” (Tds, 215), “*No pensar. No pensar. Mirar a la pared. Estarse pasando el tiempo, mirando a la pared.*” (p. 217)

Esto nos muestra que la autoridad global del relato se encuentra confirmada de la misma manera que su fuerza de persuasión.

## **2.2. El estatuto ético del narrador**

En *Tiempo de silencio*, se aprecia que la voz de su narrador es polifónica y paradójica. En cuanto al tono, se caracteriza por la ironía y el lirismo, unas veces entusiasta y otro patético. De otro lado, el narrador dentro de la novela, de la narración, evita dar descripciones, ya sea de personajes o paisajes; así pues lo hace solo para describir algunos hechos o acciones. Por eso el lector no sabe de qué color es el pelo de Pedro o los ojos de otros personajes. Sin embargo, este narrador nos habla siempre de los sentimientos y pensamientos de sus personajes, pero lo hace generalmente para darles la palabra, y para mezclar su voz con la suya, mediante el Discurso directo, Discurso indirecto, y sobre todo el Discurso directo libre y el Discurso indirecto libre. En este sentido, el personaje se posiciona en relación a sus personajes.

El ethos del narrador puede ser caracterizado por dos ejes: uno de tipo sociocultural, y otro literario.

### **2.2.1. Ethos sociocultural**

Una de las determinaciones genéricas y tipológicas de un texto narrativo está ligada y constituida por la dimensión ética del narrador: ésta no es la misma para un relato épico, lírico, realista, moralista o paródico. A este propósito Luckas dice: “*La novela es el único género literario donde la ética del narrador se vuelve en un problema estético de la novela*<sup>1</sup>.”

---

<sup>1</sup>Citado en STOLZ, C., *Op. cit.*, p. 54. Traducción: Le roman est le seul genre littéraire où l'éthique du romancier devient un problème esthétique de l'œuvre.

Lo más atractivo en nuestra novela, es la presencia de diferentes géneros, con el propósito de crear un choque en el lector, estableciendo entre éste y la realidad representada una cierta distorsión. Por esto se puede hablar de polimorfismo del ethos del narrador.

Nuestro autor nos cuenta la historia de un hombre bajo forma de un viaje de iniciación que se desarrolla en una ciudad laberíntica entre las chabolas, el prostíbulo, los círculos intelectuales, los medios burocráticos, la pensión y los subterráneos de la cárcel. Esto nos ofrece descripciones del ambiente madrileño:

Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, [...]. (Tds, 15)

Para Pedro, el héroe de la novela, la bajada a la esfera fatal de las chabolas se convierte en una marcha hasta “*las legendarias chabolas*” (Tds, 29), o hasta “*soberbios alcázares de la miseria*” (Tds, 50), y los personajes que le conducen, Amador y Muecas, se convierten en unos personajes bíblicos, “*¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida. Amador se había alzado –como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más*”

Estos representan para Pedro y el lector el descubrimiento de una clase muy baja.

Notamos que la descripción es muy importante, llena de fuerza, y viene marcada por múltiples rasgos:

1. Viene precedida de una larga descripción de la ruta, presentada en la secuencia §5.
2. Está dotada de un personaje introductorio importante: Amador.
3. Es muy larga: 3 párrafos

§ 8: vista general.

§ 10: La chabola de Muecas.

§ 11: La parte interior de la chabola y la vida social en éstas.

## 1. Secuencias introductorias

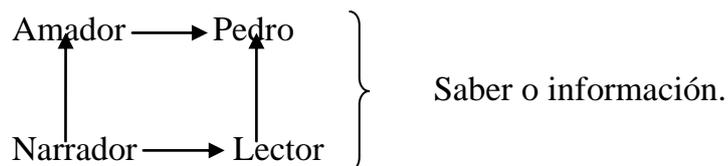
El trayecto empieza con la descripción de los suburbios de Madrid. Asistimos a una descripción muy detallada del tiempo y del ambiente,

La mañana era hermosa, en todo idéntica a tantas mañanas madrileñas en las que la cínica candidez del cielo pretende hacer ignorar las lacras estruendosas de la tierra. Por las calles recién lavadas por la brigada municipal, relucientes los granitos trasladados desde la lejana Sierra y hechos trozos cuadrangulares por ejército de incansables canteros, colocados después mediante técnica difícil con ayuda de agua, arena y una barra de hierro [...]. (Tds, 30)

El relato de la descripción es muy largo y simbólico por las connotaciones que tiene, sobre la distancia que separa las chabolas de la ciudad de Madrid.

La descripción de las chabolas se hace mediante un enunciado en el estilo indirecto libre “*¡Allí estaban las chabolas!*”, y viene como un verdadero grito de victoria. La situación introductoria llega a su énfasis cuando Pedro y Amador están en un montículo que “*concluía la carretera derruida*”.

Cuando Amador enseña el paisaje con un gesto solemne, está comparado a Moisés cuando revela la tierra prometida. La presencia de Amador en este pasaje es muy importante; porque es él quien informa a Pedro y no el narrador extradiegético.



Esquema actancial 9.

La importancia de esta secuencia, no radica solo en la descripción del paisaje, sino en el mecanismo de la ironía por oposición al énfasis estilístico del texto, y la miseria del objeto anunciado. En efecto, el autor utiliza una lengua bien trabajada y cuidada, para describirnos y hablarnos de unos lugares miserables.

Tal perfección de la lengua para tal situación no es gratuita, sirve para atraer la atención del lector.

## 2. Vista general de las chabolas

Las chabolas se evocan con una calificación que resume toda la secuencia, “*Oníricas construcciones*”(Tds, 50) Estas habitaciones se presentan de una forma muy elaborada. Se enumeran los materiales de sus construcciones dándoles calificaciones implícitas: disparadas e inadecuadas. La descripción está construida por el juego de dos nomenclaturas complementarias:

Los pseudo materiales		los objetos de su origen.
De construcción o	VS	Su lugar inicial
De uso		Su modo de adquisición (robo, basura)

A partir de todo esto, podemos ver una parte de la historia de España:

1. Material militar abandonado durante la guerra: “*Con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación.*” (Tds, 50)

2. Embalaje de la ayuda americana, “*Con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana.*” (Tds, 50)

Más adelante vemos que la narración acaba con una enumeración que nos muestra cómo la ingenuidad humana se construye cuando el material cambia su materia: Piel humana, sudor, lágrimas humanas congeladas, “*Con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas.*” (Tds, 50). Así podemos decir que el interés del narrador por dos tipos de clases totalmente antagónicos, que vienen anunciados con unas connotaciones, lo presenta como fundamentalmente polifónico, y su heterogeneidad enunciativa viene mostrada y bien presentada como marca de construcción de identidad. El narrador aparece también como un mentor, como un narrador que sabe. Su saber se manifiesta en casi toda la novela, y eso se ve cuando nos habla de diferentes temas, sobre todo los que se refieren a España, con unos paréntesis con valor explicativo o didascálico.

Esto se ve en la secuencia N° 26, cuando nos habla del hospital donde está,

En contra de la opinión de los arquitectos sanitarios suecos que últimamente prefieren construir los quirófanos en forma hexagonal o hasta redondeada (lo que facilita los desplazamientos del personal auxiliar y el transporte del material en cada instante requerido) aquel en que yacía Florita era de forma rectangular u oblonga, [...]. (Tds, 129)

[Paréntesis puramente explicativos].

Más inculta la muchacha rugía con palabras destempladas (en lugar de con finos ayees carentes de sentido escatológico) que contribuían a quitar la necesaria serenidad a los múltiples asistentes al acto. (Tds, 130)

[Paréntesis didascálicos].

Estos paréntesis de diversas longitudes, de dos o tres palabras, hasta cinco líneas, vienen como elementos privilegiados de las palabras del narrador, que siempre hemos calificado de omnisciente, es decir que están para darnos más informaciones, incluso sobre el personaje, que el personaje mismo conoce. Los paréntesis sirven en general para comentar los propósitos de un personaje, sin interrumpir su discurso,

De cómo la Genética-así utilizada-ha podido llegar a un resultado totalmente opuesto al que los primitivos pioneros de esta ciencia podrían desear (creación de una humanidad perfecta, extirpación de todo mal hereditario) haciendo aparecer una raza en que lo execrable es constante. (Tds, 13)

De esta manera el autor impone su autoridad: tantos detalles provienen de un narrador serio, que de manera implícita nos hace recordar el carácter mágico de la escritura, que transforma la realidad en un hecho literario. Así, este narrador, que supo mostrarnos que es realista, se deja llevar por un delirio irónico para hablarnos de las chabolas

¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero! ¡Cómo los valores espirituales que otros pueblos nos envidian eran palpablemente demostrados en la manera como de la nada y del detritus toda una armoniosa ciudad había surgido a impulsos de su soplo vivificador! (Tds, 52)

La literalización en este pasaje viene señalada por el desenganche irónico, casi surrealista, de estas chabolas; este desenganche lleva el receptor a descifrar una

alegoría de la ingenuidad de esta categoría de gente: es una isotopía acoplada por la otra que consiste en poner de relieve la miseria y la pobreza de la gente de las chabolas. Este desenganche de un narrador realista a surrealista se señala otra vez en el mismo relato, cuando el narrador describe, en focalización interna, las costumbres de las chabolas y las de otras sociedades primitivas. La comparación hecha facilita la identidad de dos tipos de hombres,

¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania? Como si aquí no viéramos con mayor originalidad resolver los eternos problemas a hombres de nuestra misma habla. Como si no fuera el tabú del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisíaca. [...] como si el invento del bumerang no estuviera tan rotundamente superado y hasta puesto en ridículo por múltiples ingeniosidades – que no podemos detenernos a describir. Gracias a las cuales estas gentes sobreviven y crían. (Tds, 52.53)

Con este cambio de ethos, el receptor no sabe si está en un universo realista o surrealista; el universo de la novela que se califica de realista, adquiere una fase de simbolización, puesto que llega al mismo plano de un universo surrealista. El enfrentamiento entre ambos ethos antitéticos constituye un stilema de literariedad singular.

La figura del narrador, sabio y realista, se ve también cuando Pedro y su compañero penetran al interior de las chabolas. Ahí Pedro se ve molesto, no pudo ver en su alrededor para no ofender al propietario de esta miserable chabola. El texto se focaliza sobre el Muecas que recibe a sus visitantes, la descripción del interior de la chabola viene de manera bruta, y la instancia narrativa se quedará extradiegética en toda la secuencia.

Las descripciones se basarán sobre lo siguiente:

- 1-El cultivo de los ratones.
- 2-La vida familiar de Muecas.
- 3-La vida social dentro de las chabolas.
- 4-Algunos comentarios sobre las condiciones de vida de las chabolas.

Nuestro narrador que domina la casi totalidad de la novela, se parodia y nos crea un relato héroe-irónico heroicómico, a través del uso de unas técnicas típicas de la obra, tal es el caso en los pasajes siguientes donde se describe la atmósfera del interior de la chabola de Muecas,

En la parte interior de la chabola del Muecas estaba el campo de cultivo de la raza cancerígena. Cada ratón estaba metido en una jaula de pájaro de alambre oxidado. Estas jaulas habían sido obtenidas en los montones de chatarra y rudamente reparadas por el propio Muecas con ayuda de su hija, la pequeña, que tenía dedos hábiles. (Tds, 65)

Alegres, pues, transcurrían los días del caballero, gozoso de su status confortable, calentado en la cama por varios cuerpos, consolado por ingestiones alcohólicas, reconfortado por la certidumbre de haber conseguido todo aquello gracias a un ingenio que le permitiera perfeccionar los métodos de captura y cría aprovechamiento de pastos y piensos, como inteligente que era aunque no letrado, aureolado además por relaciones selectas, protecciones de otro mundo, que hasta su misma casa descendían a veces las del cuasi pariente Amador e incluso la del señor doctor que le había hablado de igual a igual, [...]. (Tds, 70-71)

En el segundo pasaje, el narrador intenta hacer la presentación de una realidad conocida desde una perspectiva inédita<sup>1</sup>, por medio de la transposición metafórica haciendo así más llamativo y original lo que en la vida diaria es vulgar<sup>2</sup>. El mestizaje entre lo imaginario y lo real, con intención irónica hace resaltar la visión grotesca y miserable; y el lector de esta manera será muy bien informado sobre esta realidad, gracias a unas manipulaciones lingüísticas renovadas que acaban por dar al lector unas informaciones sobre la condición miserable de este caballero gozoso de su status.

Dicho esto podemos notar que aunque *Tiempo de silencio* no sea una poesía, encontramos un verdadero lirismo; es decir que el narrador implica unas emociones comunicativas al hablar de estos problemas. En efecto en nuestro pasaje, encontramos ingredientes típicos del lirismo, que consisten en el hipérbaton y la enumeración.

En primer lugar, el hipérbaton que altera el orden normal de la oración, y que consiste en post poner el verbo principal de este pasaje. Otro recurso destacable es el de la

---

<sup>1</sup> MARTINEZ, E. S., SOBRINO, A.O. , *Introducción a la literatura española contemporánea*, Madrid: EDINUMEN ,1986, p.168.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.168

enumeración de cualidades o estado de un objeto o personaje, que tiene como función de reforzar una idea o sensación por medio de la acumulación de rasgos, con el motivo de presentarnos el negativo de la realidad, Caballero, Gozoso, Calentado, reconfortado, aureolada. A partir de estos cuatro grandes miembros, se da otra serie que colabora a dar a la prosa un ritmo retórico y sonoro, de acuerdo con el tono encomiástico<sup>3,1</sup>, empleado irónicamente, “*Los métodos de de captura y cría / y aprovechamiento de pastos y piensos; Relaciones selectas/ protecciones de otro mundo; Las sensibles diferencias/ y hondos abismos.*”

Con estas construcciones se da lugar a la aparición de una anáfora lo que colabora también al ritmo del fragmento. Con la abundancia de estos recursos, el texto se caracteriza por una complejidad progresiva que le da su unidad.

En cuanto a la intención paródica del narrador, se descubre gracias a una fraseología que prueba una cierta madurez a base de pasajes estereotipados, que colaboran a esa sensación de verborrea totalmente reivindicadas por el autor; “*Las sensibles diferencias y hondos abismos que escinden; Relaciones selectas; Transcurrían los días.*” Notamos una selección culta, y un rechazo de los términos habituales tal pasaban, corrían. La pregunta que podemos plantear será: ¿Cuál es la realidad que podemos ver detrás de esta bella presentación? Con este estilo el lector no pierde de vista que los brillantes recursos de la prosa santiana no hacen sino potenciar la miseria absoluta del ambiente que se nos muestra. Es aquí donde debe ser tenida en cuenta la novela en su totalidad. La consideración metafórica de los elementos presentados nos permiten establecer el paralelismo entre las dos realidades: la realidad real, y la otra. En efecto, notamos que dentro de nuestro texto hay algunas claves que pueden conducirnos hacia unas connotaciones, o unos juegos lingüísticos; tal es el caso de las palabras siguientes:

---

<sup>1</sup>Encomiástico: (adj.) Que alaba o contiene alabanzas.

Connotación textual	Realidad
1.Caballero	1.Chabolista
2.ingestionesalcohólicos	2.Borrachera
3.No letrado	3.Analfabeta
4.Calentado por varios cuerpos	4.En promiscuidad sexual con sus hijas
5.Métodos de captura y cría	6.Que cría ratones

Cuadro 20.

A partir de estos ejemplos podemos decir que el narrador nos está dando unas realidades implícitas, que vienen confirmadas más adelante por los hechos o actos que son fundamentales en el desarrollo de los acontecimientos que conducen el relato a su final.

Por último, podemos decir que el narrador se presenta como polifónico. Esta polifonía da al narrador un ethos antinacionalista, en que toda la escena es una trasposición paródica de la realidad deprimente de otro mundo que está visto con el idealismo que conformaba la mentalidad de la sociedad española de la época. Otro mundo que se manifiesta en toda la obra como el paraíso deseado por el hombre peninsular, por este pobre pueblo destruido, como se dice en otro lugar de la novela, y que se concreta en ciertos países reales. El pobre investigador soñará con el galardón nórdico que concede el rey alto.

Así, el lirismo aparece desde el inicio gracias a la alianza de unas palabras aliterantes: « *caballero, gozoso, calentado, reconfortado, aureolado* »; provoca e implica de manera muy viva al lector; éste se siente concernido mediante estas palabras, y conduce hacia un nuevo pacto escrituario que crea una tensión conducida por la denuncia.

De otro lado, nuestro narrador se muestra como un narrador moralizador, a través de su omnisciencia y la alternancia de su voz con la de sus personajes; para sacar estos elementos, hemos escogido el pasaje siguiente;

Los pliegues del corazón y el cerebro de una vieja. La trampa. La femineidad vuelta astucia cuando ya la carne ha dejado de ser carne y es sólo una materia indescriptible. La celestina que es celestina para no morir de hambre o para no

tener que quitar los visillos de sus ventanas. Para no tener que fregar el suelo siendo viuda. La caza. Las ventajas de la caza sobre la venta o el alquiler. [...] . (Tds, 118.119)

La forma metafórica de las frases nos muestra lo que piensa y lo que siente. Esta vieja está pensando en la caza, en la trampa en la que va a caer Pedro, y en las ventajas de esta operación, todo esto le hace sentir un gozo y una gran alegría.

Con las palabras « *viuda de* » « *en la tumba militarote* », sabemos que se trata de la dueña de la pensión en la que vive el protagonista, satisfecha por haber logrado su propósito de meter en la cama de la nieta al joven médico, lo que le permite a su vez imaginar los goces carnales. A través de eso podemos ver el código que se nos revela: código moral y social degradado por la necesidad de supervivencia que se respira en toda la novela.

Pero lo más importante en este fragmento es la forma de presentación de los contenidos de los pensamientos de esta mujer. Lo más llamativo es la alternancia de voces. En efecto, entre las reflexiones de la vieja aparecen unos comentarios del narrador, que ponen un contrapunto de ironía y crítica a la felicidad de la vieja. De esta manera el texto pasa de ser un triunfo del personaje, a una dura crítica de la mezquindad humana. A partir de aquí, nos parece conveniente ver el papel real que desempeña el narrador y ver cómo detrás de unos índices que parecen pertenecer al personaje, el autor asume en gran medida la expresión. Partiendo de esto encontramos los niveles siguientes:

1. Uso del estilo directo libre con los pasajes siguientes: « *y cumplirán. Es tan inocente ¡Al fin! Ríete en la tumba militarote* ». Estas frases son la voz directa de la vieja, su pensamiento directo y directamente reflejado sin variaciones gramaticales.

2. El pasaje: « *qué bien hizo en no dormir. Las viejas tienen que ser duras. No necesitan dormir* » está en estilo indirecto libre, y representa el lenguaje propio del personaje, pero viene asumida por el narrador.

3. La voz del narrador que conduce el relato, tiene diversas maneras:

3.1. Estilo descriptivo: basado en el uso de la frase nominal sonora y rítmica, « *cuando la carne ha dejado de ser carne y es sólo una materia indescriptible* », y un lenguaje literario lleno de metáforas y metonimias, “*los pliegues del corazón y del cerebro de una vieja para mostrar la vejez de esta mujer*”. En este caso podemos calificar este lenguaje de puro y perfectamente deslindado con relación al del personaje.

3.2. El narrador crea secuencias propias tomando el hilo y el lenguaje del que adivinamos soliloquio de la vieja, de modo que a primera vista parezca un todo, y sólo a partir de la sintaxis o el uso de unas personas gramaticales y un vocabulario concreto, nos describe el verdadero hablante; esto se nota muy bien en el pasaje siguiente;

[Las viejas tienen que ser duras. No necesitan dormir] 1 [Para qué quieres dormir cuerpo fatigado si ya no distingues entre el cansancio y el reposo. Para qué queréis cerraros oídos finísimos a los que todavía no ha llegado el frío de los huesos. [...]]

En este pasaje, existen dos partes pero con el mismo argumento: « *No hace falta dormir* ». Pero vemos también que la estructura de las frases de la segunda parte refleja la manipulación artística del autor. En efecto Martín Santos usa una segunda persona con sentido apelativo, es decir con el propósito de llamar la atención, construye tres oraciones semejantes en el ritmo producido por una anáfora:

Para qué quiere dormir cuerpo fatigado...

└─ Para qué queréis cerraros oídos finísimos....

└─ Para qué queréis cerraros párpados.

En este pasaje notamos la presencia de:

1. Las anáforas, que permiten dar un ritmo y una amplificación progresiva al enunciado.
2. Unas interrogaciones retóricas usadas para implicar el interlocutor con quien se asocia a través del pronombre « vosotros », para compartir su opinión sobre la

condición triste de esta vieja. Con estos dos procedimientos el narrador contribuye a la tonalidad lírica de este relato.

## **Capítulo 3: Archinarrador, Narrador, autor**

## 1. Narrador omnisciente

Este tipo de narrador aparece en casi todos los monólogos, viene situado fuera y dentro de la historia, y domina todo lo que ocurre dentro y fuera de cada personaje monológico, antes y después, pero no participa en la historia, sino que viene sólo para contar lo que oye de manera objetiva (acciones externas), *“Mi marido podría haberme dejado algo más, pero no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar tranquila [...]”* (Tds, 20)

Como se ve, el narrador de esta instancia actorial viene contándonos los dichos de la Decana tal como los pronuncia, sin introducir ningún comentario o punto de vista. En otras ocasiones viene como grabador, que se limita sólo a relatar descripciones, *“¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso! No hace frío todavía [...]”* (Tds, 287)

En el plano narratológico, el tiempo de la narración coincide con el de la historia, gracias a la alternancia de dos narraciones:

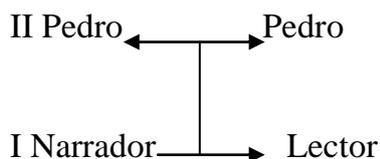
1. La narración del narrador que relata los dichos del locutor.
2. La narración hecha por el locutor bajo forma de un discurso interiorizado,

[X] ¿Porqué tuviste que beber tanto aquella noche?

Narrador PEDRO

Omnisciente

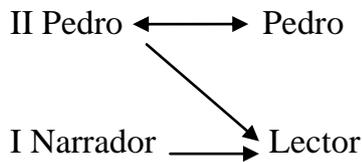
En este caso el esquema actancial es el siguiente:



Esquema actancial 10.

Porque el narrador nos relata los dichos de Pedro en Discurso directo.

Cuando lo hace en Discurso directo libre, para relatar una parte de los pensamientos de Pedro, nos enfrentamos al fenómeno del cortocircuito, que ya hemos visto antes.



Esquema actancial 11.

Este archinarrador está presentado como una instancia narrativa que lo controla todo, en particular los dichos de los personajes. Sin embargo afirmar la omnipresencia del narrador en *Tiempo de silencio* es insuficiente, puesto que este mismo narrador abandona muchas veces su papel, y muchas veces varía su actitud hacia lo narrado, porque unas veces reduce la información, y otras veces porque muestra mayor o menor interés.

## 2. Relación del narrador con lo narrado

La omnisciencia del narrador en *Tiempo de silencio* no es del todo cierta, porque recibe muchas transformaciones a lo largo de la novela. Su relación con lo narrado sufre también continuas modificaciones, unas veces porque aumenta o disminuye la información, y otras veces porque demuestra mayor o menor interés. Los juicios críticos también varían en extensión.

### 2.1. Relación del narrador con los personajes.

Notamos que el tratamiento otorgado a cada personaje es desigual, y el tipo de información que proporciona sobre cada uno es diferente. Puede observarse que la descripción de Encarna – Ricarda, la dueña de la pensión está basada en una presentación de su pasado. Sin embargo este tipo de detalle no lo encontramos con el personaje de Pedro, porque prácticamente no existe ninguna alusión sobre su vida anterior, y se mencionan sólo sus proyectos.

La razón de esta diversidad permite hacernos entender mejor la situación de cada personaje, porque se entiende mejor así la situación de una mujer abrumada por el peso de los años y las adversidades. Además, el hecho de hablar del futuro de Pedro y no de su pasado, nos muestra mejor el estado de aquella juventud llena de ambiciones, con una proyección hacia el porvenir más definitiva. A partir de estos ejemplos, podemos ver que la meta del narrador no consistía en obtener una caracterización ajustada de cada individuo, sino en indagar más hondamente acerca de las diferentes formas en que el individuo vive en el mundo. Con la dueña de la pensión, el narrador quiere poner de manifiesto la vulnerabilidad del ser humano ante el hombre y la miseria, mientras que con Pedro se resalta la responsabilidad que cada hombre tiene para consigo mismo.

Otra creación, intención de este narrador omnisciente reside en trazar los retratos psicológicos, al mismo tiempo que suscita preguntas acerca de la existencia humana. Esto lo vemos con todos los personajes, salvo con Pedro y Cartucho que se consideran como vencidos y que han podido atribuir su fracaso a debilidades propias, cuyos condicionamientos externos actúan de manera directa en la orientación final de sus vidas. Pero a pesar de eso, el narrador no los presenta según un esquema uniforme, y no están vistos bajo el mismo prisma.

Vemos que el pasado influye poderosamente en el Muecas y en la dueña de la pensión, y son un decisivo elemento de caracterización individual. En el caso de Muecas, se refiere la consabida historia del hombre sin oficio fijo, ni cultura que malvive de los residuos de los más afortunados. La patrona de la pensión intenta conservar ciertos lujos y mantener el tono debido a su clase. En este caso, se presenta la presión de las apariencias, y de los prejuicios de la pequeña burguesía venida a menos a causa de los problemas sociales.

De esta manera, hemos visto, como el narrador ha elegido distintos procedimientos aunque parezcan idénticos, para presentarnos y hablarnos de sus personajes. Nuestro narrador adopta otra táctica, que consiste en inmiscuirse en las palabras de sus personajes, para poder presentarles.

A primera vista notamos que al recurrir a este método, no sólo la naturaleza de la información proporcionada sobre cada personaje varía, sino que la manera de mostrar

su interioridad ofrece algunas diferencias. En este sentido, tanto el monólogo como el soliloquio y el diálogo suponen una expresión directa del personaje sin ninguna intervención del narrador; pero no hay que negar que a éste corresponda determinar quién habla y cuando lo hace.

La existencia de un narrador supone una permisión dada por este a un personaje.

Para ver mejor cómo el narrador interviene en las narraciones de los discursos, hemos escogido los soliloquios y monólogo siguientes:

1. Pedro en la cárcel y en el tren.
2. La patrona pensión.
3. Cartucho.

#### 1. Pedro en la cárcel y en el tren

Las palabras de Pedro muestran al hombre en un momento crítico de su existencia, cuando se autoacusa y se ve culpable de todo lo que le está ocurriendo.

2. La patrona de la pensión y el sacrificio que está dispuesta a hacer a cambio de ventajas sociales y económicas.

#### 3. Cartucho

La degradación de un ser indigno desde sus orígenes.

En estos tres monólogos, podemos ver cómo el narrador nos ofrece distintos niveles de la derrota del hombre, y distintas maneras de experimentar dicha situación. Observamos también que este narrador contempla a cada personaje desde el ángulo y en la situación que mejor manifiesta los problemas de orden social y ético, que el autor desea mostrar, con una actitud crítica. Esta actitud se manifiesta más con el personaje de Pedro, y eso al juzgar su conducta. Esto se lleva a cabo de dos maneras:

1. Criticando sus actos: se ve cuando yace con Dorita,

[...]. Contra aquella gran copa de coñac que aún me repite. Contra toda la noche tonta. ¿Para qué? Yo para qué lo he hecho. Si yo creo que el amor ha de ser conciencia, claridad, luz, conocimiento. Yo aquí con mi kikirikí borracho. Como el asesino con su cuchillo del que caen gotas de sangre. (Tds, 119)

2. Situando sus soliloquios en un contexto incriminatorio: se aprecia sobre todo en el soliloquio de la cárcel,

¿Por qué tuviste que beber tanto aquella noche? ¿Por qué tuviste que hacerlo borracho? Está prohibido conducir borracho y tú...tú...no pienses. Estás aquí bien. Todo da igual; aquí estás tranquilizándote poco a poco. Es una aventura. (Tds, 216)

Se ve también el monólogo final, cuando estaba en el tren,

Yo el destruido, yo el hombre al que no se le dejó que hiciera lo que tenía que hacer, yo a quien en nombre del destino se me dijo: “Basta” y se me mandó para el Príncipe Pío con unas recomendaciones, un estetoscopio y un manual diagnóstico del purito de ano de las aldeanas vírgenes. (Tds, 289)

Sus palabras en ambas situaciones son acusatorias; el narrador cede la palabra al personaje y se desliga de él con el fin de que resalte más claramente su poca lucidez.

En cuanto a la actitud del narrador frente a cada personaje, se aprecia variación según cada caso, tanto en las informaciones mencionadas, como en la condenación de sus actos. Respecto a lo primero, vemos que el narrador observa a los personajes desde un punto de vista que hace surgir unos aspectos problemáticos de la naturaleza humana. Para llevar a cabo esta tarea, el narrador analiza a los personajes desde diferentes ángulos, e informa de aspectos distintos de su personalidad y pasado, los caracteriza, les da forma:

1. Pedro: Joven investigador. Lo presenta como a una persona de gran inteligencia, con un carácter sensible incapaz de resolver sus más íntimas contradicciones.

2. Matías: Es su compañero de aventuras nocturnas. Es representante de la juventud abúlica, burguesa. Es abierto, y simpático. Es una contraposición de Pedro, serio y no

le gusta llamar la atención. El narrador lo introduce para representar la sociedad que da la espalda a la miseria.

3. Amador: Es un personaje de buen corazón; eso se ve con los pensamientos de conmiseración hacia Pedro tras su accidente, *“Ese pobre Don Pedro estará achaparrado en algún agujero, eso lo creo yo. Pero que éste me diga que me está esperando a mí, eso no lo creo.”* (Tds, 194)

4. Muecas: Es un personaje distorsionado por el autor. Representa la masa de los que abandonan sus tierras para vivir en los suburbios. En un analfabeta y sobrevive gracias a la ayuda de Amador.

5. Ricarda: A través de su madurez, refleja a la mujer que es incapaz de rebelarse contra el destino.

6. La patrona de la pensión: personifica a aquella masa que aspira a mejorar socialmente a cualquier coste, obsesionada por el dinero, atormentada por su existencia.

En su monólogo aparece todo esto,

Ahora, una vez consumada la transformación y convertida en un pedazo de leño, sé que puede aguantarse todo y ni siquiera bebo, convertida en una dueña un poco pesada hecha toda remilgos, lo que aunque a mí me aburre, [...]. (Tds, 28)

7. Doña Luisa: La dueña del burdel que llega a cumplir los deseos de los clientes, añora su juventud perdida.

A través de esto, podemos ver como el narrador llega alabar o condenar a sus personajes, aunque a veces lo hacía de manera implícita. En relación a otros elementos, tales como las descripciones o la acción, vemos que el narrador no sólo se esmera en seleccionar los objetos y realidades que describe, sino que intenta captar la realidad que se esconde tras ellos. Eso se ve en primer lugar en la descripción de Madrid,

[...] nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas donde asoma sobre las botellas una cabeza de toro disecado con los ojos de vidrio, [...] a hacer como que bebemos y no decir nada, [...], a inventar un nuevo estilo literario y a

propagarlo durante varias noches en un café hasta quedar completamente confundidos, a iniciar amistades que no nos acompañarán hasta la tumba y amores que no durarán hasta la noche. (Tds, 17)

Esta descripción, está realizada con gran interés, y es normal que el narrador se esmere. Sin embargo, este tipo de descripciones se da también en situaciones menos importantes, como cuando se descubren las calles y las tiendas por las que pasean Pedro y Amador:

Por las calles recién lavadas por la brigada municipal, relucientes los granitos trasladados desde la lejana sierra y hechos trozos cuadrangulares por ejércitos de incansables canteros, colocados después mediante técnica difícil con ayuda de agua, arena y una barra de hierro. (Tds, 30)

A lo largo de esta secuencia, el narrador nos muestra sus poderes, penetrando al trasfondo de las cosas, con el objetivo de presentar ideas y conceptos en lugar de objetos:

Realmente los ciudadanos de referencia deberían utilizar algodones made in Manchester de color rojo rubí, azul turquí y amarillo alhelí de grandes manchas y dibujo guacheado con los que la turgencia de las indígenas quedaría mejor parada [...]. (Tds, 30)

A partir de lo dicho, se aprecia que el narrador termina por adquirir la corporalidad y convertirse en una especie de personaje, que no vemos su rostro, pero sí su presencia, sus opiniones y hasta sus sentimientos.

Al final, Martín Santos, no buscaba la ironía, ni pretendía jugar con la ambigüedad de la realidad, sino que buscaba la certeza, y hallar de su laberíntica estructura un camino estrecho, eso nos lleva a ver el problema de las relaciones del narrador con su creador.

## **2.2. Relación del narrador con el autor**

En cualquier historia, el narrador no es sólo responsable de la historia que cuenta, sino que tiene también la misión de transmitir la visión del mundo que el autor quiere comunicar. Sabemos que el autor y el narrador no son la misma persona, sino que las discordancias entre ellos son muy confusas, por eso no sabemos identificarlos. En efecto, el modo en que vienen presentados los personajes y las acciones, por el

propio narrador, facilita la lectura de *Tiempo de silencio*, y ayuda a entender la ideología que el autor quiere transmitir. Los diferentes manejos del narrador al contar la historia, al presentar los personajes, prueban que el narrador habla en nombre del autor. Esta condición del portavoz se manifiesta de otros modos, que aparecen a través de las particularidades del lenguaje que revelan la identificación del autor:

### 2.2.1. Verbos en presente,

La vida puede ser dura pero, a veces, la gente del pueblo qué carnes tan apretaditas tienen y qué bien saben andar o hacer gestos o reír disparatadamente cuando nada provoca a la risa o estremecerse como la voluptuosidad, cuando lo único que ocurre es que hace sol y que el aire está limpio [...]. (Tds, 19)

**2.2.2. La puesta en abismo,** No hay que olvidar las numerosas llamadas a una realidad exterior a la novela, que se incluye dentro de ésta. En este sentido, merecen especial atención ciertos casos de relatos encajados puros o disertaciones ideológicas:

-Sobre Cervantes,

Cervantes, Cervantes. ¿Puede realmente haber existido en semejante pueblo, en tal ciudad como ésta, en tales calles insignificantes y vulgares un hombre que tuviera esta visión de lo humano, esa creencia en la libertad, esa melancolía desengañada tan lejana de todo heroísmo como de toda exageración, de todo fanatismo como de toda certeza (Tds, 74)

- Sobre el cuadro de Goya,

Y mientras su pezuña izquierda salva, indica con su mirada penetrante que es (el mismo que respira) el aire puro sobre la sierra lejana que muestra la vinculación de la tierra de todos nosotros, hijos suyos que a ella volvemos. ¿Por qué fascinada la aupaishtákitas vencida? ¿Cuál es la verdad que dice con seriedad inmóvil de su ojo abierto? (Tds, 156)

-Sobre los toros,

¿Llamaremos, pues, hostia emisaria del odio popular a ese sujeto que con un bicornio antiestético pasea por la arena con andares deliberadamente

desagradados y que con rostro serio y contraído, muerto de miedo, traza caligrafía estrambótica, la banda del regimiento, los aislados de la Casa de Misericordia y hasta un representante del Señor Gobernador Civil colaboran tan intestadamente en el misterio.(Tds, 225)

-Sobre la revista,

Si el buen pueblo acumulado, sentado, apretado, sudante, oprimente-oprimido, degustador de cacahuetes y almendras, productor de ruido de papel espachurrado de caramelos y patatas fritas [...]. (Tds, 272)

La relación de estas digresiones con la trama resulta poco sorprendente, y de sutil oportunidad. Eso lo vemos al leer cada fragmento:

1. Los detalles dados sobre Cervantes, encierran una meditación sobre el papel del escritor ante su pueblo, y al mismo tiempo giran en torno a la posibilidad de mejorar el mundo, por eso vienen colocados, significativamente tras el descubrimiento de la miseria de Pedro.

2. El fragmento sobre Goya anticipa el episodio del filósofo, y con su tono alucinante, predispone el ánimo del lector.

3. El de los toros, que viene incrustado en el episodio de la detención de Pedro, viene como una manera de introducir una meditación sobre el odio y la violencia.

4. En cuanto a la revista, plantea el tema de la alienación del pueblo.

Con esto, estos fragmentos forman un corpus unitario, en que se plantean graves problemas sociales. En ellas se hacen alusiones al pasado, y vienen como pasajes claves para penetrar en la significación profunda de la novela, e implica un conocimiento de otros mundos que se contraponen al de la novela.

### 3.El lenguaje

Al leer *Tiempo de silencio*, el lector se ve sorprendido ante su barroquismo, y su experimentación lingüística. Eso se ve con la abundancia de los recursos estilísticos que el autor pone en juego.

LENGUAJE	EXPERIMENTACIÓN VERBAL
A-Retorcismo <sup>1</sup>	(1) Ironía. (2) Parodia. (3) Perífrasis. (4) Alusiones. (5) Series anafóricas y extensas enumeraciones. (6) Abundancia de imágenes, metáforas y comparaciones.
B-Variación de estilos y registros	(1) Estilo prosaico, clásico, épico, naturalista... (2) Variación de registros lingüísticos.
C -Peculiaridades sintácticas	(1)Párrafo amplio y frase larguísima. (2) Variación de tiempos verbales. (3) Uso de gerundio. (4) Uso del participio pasado. (5) Omisión del artículo.
D-Peculiaridades léxicas	(1)Terminología científico-técnica. (2) Terminología de las ciencias naturales. (3) Cultismos. (4) Vulgarismos. (5) Latinismos y helenismos. (6) Extranjerismos: galicismos, germanismos, anglicismos e italianismos. (7) Españolización de extranjerismos. (8) Neologismos. (9) Composición de palabras por medio de comillas.

Cuadro N° 21.

<sup>1</sup>Uso excesivo de elementos retóricos.

### **3.1. Retorcismo**

Es el rasgo que predomina en toda nuestra novela, y que consiste en la superposición de fenómenos lingüísticos de carácter culto, la abundancia de las figuras retóricas, el empleo constante de la metáfora.

Este retorcismo y la expresión barroca, vienen para servir la intencionalidad crítica y satírica del autor.

A continuación nos referimos a estos procedimientos retóricos más relevantes.

#### **3.1.1. Ironía**

La ironía es la figura que predomina la actitud del narrador, y el comportamiento y habla de los personajes monológicos. Entre los numerosos ejemplos destacamos el siguiente en el que se habla de la merienda española en la pensión,

No pudieron organizar una comida servida por criados de librea (o al menos por camareros de smoking) en que hubieran ofrecido un menú de huevos, tres principios, caza y asado, ni cena de consomé, caviar, foie y langosta con champán frío. (Tds, 263)

#### **3.1.2. Parodia**

Se hace recurso a la parodia para degradar la realidad. Se parodian:

- La filosofía de Ortega.
- En la descripción objetivista de la celda.
- Las fórmulas orales del sacramento de la confesión.

#### **3.1.3. Perífrasis**

Martín Santos recurre a la perífrasis como procedimiento retórico de intención irónica. Su empleo es muy abundante:

La perífrasis	Su sentido
-El galardón nórdico	El premio Nobel
-El receptor-emisor –negro	El teléfono.
-Adecuados líquidos reparadores de la fatiga	Refrescos.
-Irritaba la gelatina sensible de los ojos	Veía.
-La que hacía oficio de establecimiento de bebidas	El bar.
-La valiosa esencia traída del otro lado del Mediterráneo	La gasolina.

Cuadro 22.

### 3.1.4. Alusiones

Aparecen muchas alusiones a escritores, pintores, y personajes de la cultura española mediante giros perifrásticos, como es el caso del retrato del hombre de la barba, que es Ramón y Cajal; el sordo para referirse a Goya; el pintor caballero a Velásquez; El gran matón de la metafísica a Ortega; o al caballero mutilado que es el propio Cervantes.

### 3.1.5. Series anafóricas y extensas enumeraciones.

Otro artificio muy utilizado por Martín Santos consiste en el uso de las anáforas y las extensas enumeraciones, que dan al texto un ritmo lento. Con estas anáforas, el lector es más atento para comprender el sentido unitario del párrafo.

Las estructuras anafóricas más llamativas son:

-Secuencia 2,

Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en

desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, [...] (Tds, 15)

En este pasaje asistimos a la repetición del adverbio *tan* 26 veces.

-Secuencia 2,

Hasta que llegue ese día, con el juicio sorprendido, nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas [...] a pasear hasta muy entrada la madrugada por la calle del Nuncio o de la Bola donde se tropieza con las raíces cortadas de lo que pudo haber sido una ciudad [...] a contemplar la airosa apostura de la guardia [...]. (Tds, 17)

Repetición de la preposición *a* 21 veces.

-Secuencia 8,

Construcciones confeccionadas con madera de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uralitas recordantes irregularmente, [...]. (Tds, 50)

Repetición de la preposición *con* 15 veces.

-Secuencia 55,

[...], aparecía ella misma llorando ante su hija, ella misma ante su primitiva madre muerta, ella misma bailando delante de la procesión del corpus en su pueblo, [...]. (Tds, 245)

Repetición de la palabra *ella misma* 13 veces.

En cuanto a las enumeraciones, igual que las anáforas, vienen para reforzar e insistir sobre unas ideas a través de un recurso acumulativo. Entre ellas cabe citar las siguientes:

-La mención de los materiales de construcción de las chabolas,

[...] con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas en refuerzo de cimientos que un glaciar cuaternario aportó a las

morrenas gastadas de la estepa, con ladrillos de «gafa» uno a uno robados en la obra y traídos en el bolsillo de la gabardina, con adobes en que la frágil paja hace al barro lo que las barras de hierro al cemento hidráulico, con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, con redondeles de mimbre que antes fueron sombreros, con cabeceras de cama estilo imperio de las que se han desprendido ya en el Rastro los latones, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas. (Tds, 50)

### 3.1.6. Abundancia de imágenes, metáforas y comparaciones

Citaremos como ejemplos:

- Oro derramado —→ Para referirse al cabello rubio de Dorita.
- Aeronautas —→ Metáfora que se refiere a los usuarios del ascensor.
- el seguimiento de Pedro por Matías, Amador, Cartucho y Similiano se compara con la “Procesionaria del pino”.

### 3.2. Variedad de estilos y registros

Los monólogos de *Tiempo de silencio* se caracterizan por una variedad de estilos:

- Algunos monólogos vienen con un estilo grandilocuente y retórico, de léxico culto, perífrasis, metáforas,

No pueden correr de tanto grano que han comido y el tío Miguel las va cogiendo con la mano cuando pierde el aliento. ¡Qué rica la perdiz en salsa de perdiz, espesa, caliente, marrón como con aguas verdes! (Tds, 287-288)

- Encontramos otros monólogos que vienen con un estilo llano y sencillo, precedido por un tono coloquial,

Mi marido podría haberme dejado algo más pero no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar tranquila, [...]. (Tds, 20)

-Estilo naturalista utilizado en la descripción del aborto practicado por el mago de la aguja.

Junto a esta variedad de estilos, asistimos a otra variedad de registros lingüísticos:

-El habla culta se basa en diversos recursos: tecnicismos científicos, precisión léxica; referencias; citas y alusiones históricas y culturales; presencia de motivos literarios y mitos clásicos.

-El nivel coloquial-familiar: lo encontramos en el monólogo de la Decana, y sus procedimientos son los apócopeos (comí→comisario); las frases hechas (ponerse negro; estar colado); algunas incorrecciones gramaticales (lo encontramos en los anacolutos, faltas de concordancia).

-El nivel vulgar: propio de los personajes sin cultura, tal Cartucho y Ricarda. Se caracteriza por la abundancia de los vulgarismos léxicos, naipes, pelés, chordo; incorrecciones gramaticales, «*delante de mí*»; insultos “*la muy zorra, marica*”.

El habla de Pedro se transforma continuamente, oscilando entre el nivel culto y el coloquial.

### **3.3. Peculiaridades sintácticas**

La sintaxis de los monólogos de *Tiempo de silencio* se caracteriza por:

-El predominio de la frase larguísima y el párrafo amplio, como es el caso de la secuencia 4, que ocupa el monólogo de la Decana, y está construida sin un punto.

-La variedad de los tiempos verbales.

De todos estos recursos, se deriva la riqueza intelectual de *Tiempo de silencio*; además de eso, el narrador no posee más conocimientos que los referidos a la historia que cuenta, a los personajes, al tiempo. Todo esto nos lleva a decir que el narrador lleva a cabo el rol de autor.

Al final podemos decir que las nociones de archinarrador y escritor son muy importantes dentro de la estructura de la obra. Sin embargo, notamos que se presentan como dos instancias diferentes; no tienen los mismos aspectos de la recepción, y no se sitúan en el mismo nivel, dentro del esquema actancial, puesto que el archinarrador está en el nivel I, y el autor está en el nivel 0. El primero marca su presencia a través del material lingüístico usado, y el segundo solo deja algunas huellas.

De otro lado la noción de archinarrador nos permitió distinguir entre una polifonía predominante en casi todos los monólogos usados, y el fuerte sentimiento de la unidad de la obra. A partir de este punto hemos podido ver la relación existente entre el concepto de archinarrador y la literariedad.

En cuanto al nivel 0, podemos decir que es el más fuerte y tiene un papel fundamental dentro de la obra, porque es él el motor de todas las acciones de la novela, y a través del uso de un lenguaje específico, y un discurso literario refinado, invita al lector a, no solo leer la obra, sino implicarse dentro de un mundo literario que refleja una realidad vivida.

### **Conclusión general del capítulo**

En esta parte hemos estudiado las diferentes voces que se encuentran en el nivel I de la narración, desde el narrador metaléptico, al narrador casi personaje, hasta los personajes y narradores. De aquí destacamos otro elemento importante que es el archinarrador. Éste se presenta como el jefe de orquesta del conjunto actancial del nivel I, y viene presentado de manera polifónica.

En este apartado hemos mostrado porque este archinarrador se sitúa en el nivel I, y hemos indicado las diferentes relaciones que tiene con las instancias del nivel 0. Cuando hemos hablado de voz, hemos probado que *Tiempo de silencio*, en el nivel de la narración, se considera como un discurso, un relato discursivo, en fin una novela de palabras. A partir de aquí, podemos decir que estos discursos vienen para imponer una subjetividad narrativa.

De otro lado, hemos visto que las fronteras entre el universo de los personajes, y el de la narración está revuelto. El narrador no encarna solo una voz, sino que se combina

polifónicamente con los personajes, a veces reemplaza su voz por la de estos personajes; todo esto lo hace de manera independiente y coherente.

Esta coherencia implica la presencia de otra instancia narrativa, la del archinarrador, que hemos identificado y sacado sus huellas a través del lenguaje y de la ética.

Después de sacar todos los elementos de la polifonía de la narración que viene presentada con las instancias narrativas, y la de la multiplicidad de sus modalidades de aparición, monólogos interiores y metalepsis, hemos notado que esta polifonía viene como un elemento literario importante, puesto que tiene unas cuestiones éticas y estéticas al mismo tiempo. Una cuestión ética, puesto que de la voz heterodiegética del narrador y del archinarrador destacamos un ethos socio cultural preciso. El estudio de la polifonía archinarratorial, nos permitió sacar el significado de la novela.

Una cuestión estética, puesto que esta polifonía detecta fácilmente las manifestaciones lingüísticas del archinarrador.

A partir de todo esto decimos que las cuestiones éticas y estéticas son inseparables.

## CONCLUSIÓN

La literariedad en *Tiempo de silencio* es muy evidente a la recepción, y está en estrecha relación con la polifonía. Los monólogos interiores dentro de la obra, se presentan como unas subconversaciones que compensan la soledad de los personajes. Hemos abordado la novela de Martín Santos desde una perspectiva pragmática para ofrecer un punto de vista complementario pero muy necesario.

Desde la teoría polifónica, hemos visto la inmensa variedad de voces que cruzan los monólogos de la obra, observando así que quizá la característica más importante de ésta sea su fascinante complejidad.

Una de las consecuencias principales de la aplicación de esta concepción polifónica de la enunciación al análisis de los monólogos es que permite estudiar de una manera concreta las características dialógicas de ese tipo de discurso.

La aparición de diferentes voces, de diferentes enunciadorees en dicho discurso conlleva inevitablemente la aparición de puntos de vista que, en ocasiones, expresarán “*cuestiones ideológicas*” entendiendoo por tales todos aquellos planteamientos que se relacionan con los posicionamientos de una determinada persona ante la realidad social, posicionamientos que tienen un reflejo en el discurso literario sobre esa realidad. La figura del locutor resulta fundamental puesto que a través de él podemos comprobar qué visiones ideológicas se transmiten.

Teniendo en cuenta estos planteamientos, *Tiempo de silencio* aparece llena de voces, de puntos de vista que en numerosas ocasiones se enfrentan entre sí. Como no podía ser de otra manera, la voz de Martín Santos tomará partido por unos en oposición a otros concretando así su visión de la realidad social.

Por lo que toca al dialogismo, vemos que se instaaura dentro de la conciencia monológica del personaje, pero también se puede destacar a través de la lectura, es decir entre el personaje locutor y el lector. Los monólogos autonomizados son importantes también, pero se presentan de manera polifónica dentro de la novela. Se presentan como conversaciones diferidas, y vienen presentados de manera diferente de la de los demás monólogos; tienen una sintaxis particular, una abundancia de formas nominales.

Hemos visto también cómo los discursos de los personajes muestran que la polifonía es un elemento esencial para la estructura de la significación; se manifiesta

por una tensión permanente entre la repetición y la variación. La presencia de la repetición es muy importante dentro de la obra de Martín Santos, y se presenta bajo diferentes formas, lexical, semántica, o formal. Por lo que toca a la variación, se presenta con los fenómenos de la derivación, la sinonimia y los fenómenos de la isotopía.

Con todos estos fenómenos, la función de omnisciencia del narrador heterodiegético, se ve perturbada, sus discursos se mezclan con los de los personajes; en otros casos, su voz se ve interrumpida por la de otro locutor, sin ningún aviso, y otras veces, lo vemos perturbado por las intervenciones metalépticas de un narrador extradiegético.

Sin embargo, con todas estas perturbaciones, el lector no se pierde; notamos que hay una coherencia construida por un archinarrador que permite a *Tiempo de silencio* acceder al estatuto de obra maestra.

Para estudiar el papel de este archinarrador, hemos analizado el ethos de cada una de las instancias narrativas, y destacado la diferencia que existe entre el narrador, los narradores heterodiegéticos, y los personajes. La noción de archinarrador es muy importante para definir la significación de la novela, y el mensaje que quiere transmitir. El estudio de la novela y su polifonía nos permitió destacar los elementos estéticos de la novela, y definir los elementos de su literariedad.

Al final, podemos decir que se puede apreciar la preocupación del autor por la realidad de su tiempo, que se reflejaba en un empobrecimiento de la calidad literaria. Martín Santos se acerca a una literatura de compromiso, para reflejar una realidad histórica, y esto sirve tanto para la denuncia concreta, como para la representación general de los problemas humanos y sociales.

Esto se ve muy claro en la cita de Pablo Gil Casado, cuando dice,

El verdadero escritor social sigue el método dialéctico (aunque no sepa lo que es la dialéctica) cuando refleja las relaciones humanas, la injusticia, la desigualdad que existe en la sociedad, o sea toda esa problemática rica en conexiones y contradicciones. La teoría dialéctica es de vital importancia para comprender la estética del realismo social<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> JAURALDE, P., *Literatura contemporánea*, Madrid: Noguer, 1985, p.116.

Siguiendo diferentes criterios, el autor alcanza con facilidad a un gran público, ya que la presentación que en principio parece concreta y realista, se convierte en algo que va mucho más allá en su tono evocador por sus calidades estilísticas.

*Tiempo de silencio*, al reflejar los problemas íntimos más que situaciones sociales concretas, no pierde su referencia humana pero queda válido para reflejar problemas y situaciones reales de cualquier momento histórico.

*Tiempo de silencio*, al reflejar los problemas interiores más que situaciones sociales concretas, no pierde su referencia humana y es válido para reflejar problemas y situaciones reales de cualquier momento histórico.

Finalmente el estudio de la novela más famosa de Martín Santos y su polifonía nos llevo a plantear nuevas cuestiones, sobre la obra y sobre la literatura de manera general.

De otro lado hemos podido poner de relieve algunos aspectos de la estética de la novela y la pertinencia de un enfoque de la literatura semioestilístico para tratar de definir mejor lo que hace a la belleza de una obra maestra como *Tiempo de silencio*, es decir, su alto grado de literariedad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

MARTIN-SANTOS, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1995.

### **Estudios sobre la vida y obra de Luis Martín-Santos**

1. GRANDA, Juan Luis Suarez, *Tiempo de silencio. Luis Martín-Santos*. Madrid: Alhambra, 1986.
2. LABANYI, Jo, *Ironía e historia en tiempo de silencio*. Madrid: Taurus, 1985.
3. LAZARO, José, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*. Barcelona: Tusquets, 2009.
4. MORALES LADRÓN, Marisol, *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín-Santos. Aproximación a un estudio de deudas literarias*. Bern: Peter Lang, 2005.
5. POZUETA, Fermín José Tamayo, *El estilo en la obra de Martín Santos, La espacialidad narrativa en Tiempo de silencio*, Departamento de Filología románica, Facultad de filología, Universidad Complutense de Madrid, 1984.
6. REY Alfonso, *Noticia de Luis Martín-Santos y Tiempo de silencio*", en Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona: Crítica, 2000.
7. REY, Alfonso, *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1977.
8. RIEZU, Jorge, *Análisis sociológico de la novela «Tiempo de silencio.»* Salamanca: San Esteban, 1993.
9. STECHER, Lucía Guzmán, *Evolución de la novela española de posguerra: del realismo social a la «nueva novela.» Luis Martín Santos y Juan Goytisolo como casos ejemplares*. Marburg: Tectum, 2001.

### **Estudios sobre la novela española de postguerra**

1. ABELLAN, Manuel, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Península, Barcelona, 1980.
2. ABELLAN, Manuel, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vols., Madrid: Alhambra, , 1980.

3. ALBORG, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, 2 vols., Madrid: Taurus, , 1958, 1962.
4. BARRERO PÉREZ, Oscar, *La novela existencial española de postguerra*, Madrid: Gredos, 1987.
5. BASANTA, Angel, *Literatura de la postguerra: la narrativa*, Madrid: ed. Cincel, 1988.
6. BENET, Juan, *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid: Alianza, 1978.
7. BRAVO, María Elena, *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona: Península, 1985.
8. BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona: Península, 1973.
9. BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, José Porrúa Madrid: Turanzas, 1980.
10. CARDONA, Rodolfo, *Novelistas españoles de postguerra*, Madrid: Taurus, 1976.
11. CASTELLET, José María, *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona: Laye, 1955.
12. FERNANDEZ FERNANDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
13. FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XX. (Desde 1939)*, Madrid: Taurus, 1988.
14. GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona: Seix Barral, 1973.
15. GOYTISOLO, Juan, *El furgón de cola*, Paris: Ruedo ibérico, 1967.
16. GOYTISOLO, Juan, *Problemas de la novela*, Barcelona: Seix Barral, 1959.
17. GOYTISOLO, Juan, *Problemas de la novela*, Barcelona: Seix Barral, 1959.
18. MAINER, José Carlos, *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona: Crítica, 1994.
19. MARTIN NOGALES, José, *Cincuenta años de novela española (1936-1986): Escritores navarros*, Barcelona: PPU, 1989.

20. MARTINEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid: Castalia, 1997.
21. NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona: Anthropos, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1995.
22. NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea*, Madrid: Gredos, 1970.
23. ROBERTS, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid: Gredos, 1978.
24. SANZ VILLANUEVA, Santos, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1972.
25. SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid: Prensa española, 1975.
26. SPIRES, Robert C., *La novela española de postguerra: creación artística y experiencia personal*, Madrid: Cupsa editorial, 1978.
27. VILANOVA, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona: Lumen, 1995.

### **Poética, semiótica, estilística, gramática y lingüística**

1. ADAM, Jean Michel, *Eléments de linguistique textuelle*, Liège : Mardaga, 1990.
2. ADAM, Jean Michel, *Langue et littérature*, Paris : Hachette, 1991.
3. ADAM, Jean Michel, *Les textes : types et prototypes. Récits, description, argumentation et dialogue*, Paris: Nathan, 1992.
4. AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues ; sémiologie du stéréotype*, Paris : Nathan, 1991.
5. AUTHIEZ-REVUZ, Jaqueline, «*Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours* », DRLAV, 1982.
6. AUTHIEZ-REVUZ, Jaqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire, t1 et t2*, Paris, Larousse, 1995.

7. AUTHIEZ-REVUZ, Jaqueline, *Repères dans le champ du discours rapporté, L'Information grammaticale*, n° 55, 1992.
8. BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.
9. BAJTÍN, Mijaíl, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, 1997.
10. BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
11. BAKHTINE, Mikhail, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Minuit 1977, Paris.
12. BAKHTINE, Mikhail, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970.
13. BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, T.1, Gallimard, Paris, 1966.
14. BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, T.2, Gallimard, Paris, 1974.
15. CALSAMIGLIA, Helena y AMPARO, Tusón, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 1999.
16. CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005
17. COHN, Dorit, *La transparence intérieure. Mode et représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris : Seuil, 1981.
18. CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tomo I, París, Ophrys, 1990.
19. DE BIASI, Pierre-Marc, *La génétique de textes*, París, Nathan, 2003.
20. DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, (1984-1986).
21. DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1998.
22. DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit 1984, Paris.
23. DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984.
24. DUCROT, Oswald, *Les mots du discours*, Minuit, Paris, 1980.
25. ECO, Umberto, *Interpretation et surinterprétation*, París, PUF, 1996.
26. FUCHS, Catherine, *Paraphrase et énonciation*, París, Ophrys, 1994.

27. GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991.
28. GENETTE, Gérard, *Figure I*, Paris : Seuil, 1966.
29. GENETTE, Gérard, *Figure II*, Paris : Seuil, 1969.
30. GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris : Seuil, 1972.
31. GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983
32. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982
33. GREIMAS, Aljirdas Julien, *Du sens*, Paris : Seuil, 1970.
34. GREIMAS, Aljirdas Julien, *Essais de sémiotique poétique*, Paris : Larousse, 1972.
35. GREIMAS, Aljirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris : Larousse, 1966.
36. GRIZE, Jean Blaise, *Logique et Langage*, París, Ophrys, 1990.
37. GRIZE, Jean Blaise, *Logique naturelle & communications*, París, PUF, 1996.
38. GRIZE, Jean Blaise, *Sémiologie du raisonnement*, Berna, Peter Lang, 1984
39. HAMON, Philippe, « *Pour un statut sémiologique des personnages* », *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977.
40. HAMON, Philippe, *L'analyse du descriptif*, Paris: Hachette, 1981.
41. HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Ecrit sur l'écriture oblique*, Paris : Hachette, 1996.
42. JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit, 1963.
43. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Lyon: Pul, 1978.
44. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1992), *Les interactions verbales t. II*, Paris : A. Colin.
45. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La conversation*, Paris : Seuil (« Mémo »), 1996.
46. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le discours en interaction*, Paris : A. Colin, 2005.
47. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales t. III* , Paris : A. Colin, 1994, [rééd. 1998].
48. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, , « *Problématique de l'isotopie* », *Linguistique et sémiologie n° 1*, 1976, Lyon, PUL, 1976.

49. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris : A. Colin, 1986, [rééd. 1998].
50. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours*, Paris : Nathan Université, 2001.
51. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales t. I*, Paris: A. Colin, 1990, [rééd. 1998, 2001].
52. LOZANO J., PEÑA –MARÍN, C., ABRIL G., *Análisis del discurso, Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra, 2007.
53. LOZANO, Jorge, *"Estrategias discursivas y persuasivas en el texto de Historia"*, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 1987.
54. MAINGUENEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette, 1997.
55. MAINGUENEAU, Dominique, *Elément de Linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Nathan, 2001.
56. MAINGUENEAU, Dominique, *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archives*, Paris : Hachette, 1991.
57. MAINGUENEAU, Dominique, *l'énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette, 1999.
58. MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Bordas, 1990.
59. MOLINIE, George, *Eléments de stylistique*, Paris : PUF, 1986.
60. MOLINIE, George, *Stylistique*, Paris : PUF, Que sais-je ?, 1989.
61. PECHEUX Michel, FUCHS Catherine, « *Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours* », *Langages* 37, 1975.
62. PERRIN, Laurent, *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours. Recherches Linguistiques* 28, Université de Metz, 2006.
63. PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1970.
64. RABATEL, Alain, *Homos Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, (2 volumes), Limoges : Lambert-Lucas, 2009.
65. RICOEUR, Paul, *Temps et récit III*. Paris: Seuil, 1985.

66. RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato deficiente*. Madrid: Cristiandad, 2 vol., 1987.
67. RIFFATTERRE, Michael, *La production de texte*, Paris : Seuil, 1979.
68. ROMERA CASTILLO, José, *El comentario de textos semiológicos*. Madrid: SGEL, 1977.
69. ROMERA CASTILLO, José, *La literatura como signo*. Madrid: Playor, 1981.
70. ROSIER, Laurence, *Le discours rapporté en français*, Paris : Ophrys, 2009.
71. STOLZ, Claire, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, Paris : Honoré Champion, 1998.
72. TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique-Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris : Seuil, 1981.
73. TODOROV, Tzvetan, *poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1978.
74. VAN DIJK, Teun Adrianus, *Estructura y funciones del discurso*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1980.
75. VAN DIJK, Teun Adrianus, *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*, Madrid: Cátedra, 1993.
76. VION Robert, *La communication verbale. Analyse des interactions*, Paris : Hachette, 1992.
77. WEINRICH, Harald, *Le temps*, Paris : Seuil, 1973.

### **Retórica :**

1. COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris : Hachette, 1992.
2. MOLINIE, George, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Le livre de poche, 1992.
3. FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977.
4. MOLINIE, Georges et AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF - Livre de Poche, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996.
5. MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Grands Dictionnaires », 1998.
6. FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Nathan, Paris, 1995.

7. FROMILHAGUE Catherine, SANCIER Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin : Paris, 2004.
8. PERRET, Michèle, *Enonciation en grammaire du texte*, Armand Colin : Paris, 2005.

**Bibliografía de consulta :**

1. CARDONA, Rodolfo, *Novelistas españoles de la postguerra*, Madrid: Taurus, 1976.
2. CARRERO ERAS, Pedro, *Españoles y extranjeros: última narrativa*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
3. CASTELLET, José María, *Notas sobre la literatura española contemporánea*, Barcelona: Laye, 1955.
4. CORRALES EGEA, José, *La novela actual (Ensayo de ordenación)*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1971.
5. CUADRAT HERNÁNDEZ, Esther, *La metaficción en la novela española actual*, tesis doctoral: Universidad de Barcelona, 2003.
6. Fortes, José Antonio, *Novelas para la transición política*, Madrid: Libertarias, 1987.
7. GARCÍA, Carlos Javier, *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas*, Madrid: Júcar, 1995.
8. GARCÍA POSADA, Miguel, *El vicio crítico*, Madrid: Espasa Calpe, 2001.
9. GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Novela española de posguerra*, Madrid: Publicaciones españolas, 1971.
10. GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Novela española actual*, Madrid: Guadarrama, 1967; Madrid: Prensa Española, 1975.
11. GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*, Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1994.
12. GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *La novela española del siglo XX*, Madrid: Endymion, 2003.
13. GIL CASADO, Pablo, *La novela social española*, Barcelona: Seix Barral, 1968; 2º ed. corregida y aumentada, 1973.

14. GIL CASADO, Pablo, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona: Anthropos, 1990.
15. GULLÓN, Ricardo, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Alianza, 1993.
16. GULLÓN, Ricardo, *La novela española contemporánea*, Madrid: Alianza, 1994.
  
17. IGLESIAS LAGUNA, Antonio, *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid: Prensa Española, 1969.
18. LAMANA, Manuel, *Literatura de posguerra*, Buenos Aires: Nova, 1961.
19. LANGA PIZARRO, María del Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)*, Alicante: Universidad de Alicante, 2000.
20. LEZCANO, Margarita M., *Las novelas ganadoras del Premio Nadal: 1970-1979*, Madrid: Pliegos, 1992.
21. LONGARES, Manuel, *La literatura del silencio*, Cuenca: Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2002.
22. LÓPEZ ABIADA, José Manuel y José Peñate Rivero, *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del bestsélter*, Madrid: Verbum, 1993.
23. SERRA, Fátima, *La nueva narrativa española. Tiempo de tregua entre ficción e historia*, Madrid: Pliegos, 2000.
24. SOLER SERRANO, Joaquín, *Escritores a fondo*, Barcelona: Planeta, 1986.
25. VILANOVA, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona: Lumen, 1995.
26. VILAR, Sergio, *Manifiesto sobre arte y libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Barcelona: Fontanella, 1964.
27. VILLANUEVA, Darío, *Estructuras y tiempo reducido en la novela*, Valencia: Bello, 1977.

## Recursos electrónicos

1. AZIPROZ, Manuel P. Innovacion y tecnicas narrativas en Tiempo de silencio,
2. Universidad de Navarra, 2008. [Online. 30 de Noviembre 2010]
3. 58
4. <<http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper8Pulido.pdf>>.
5. GORROTXATEGI, Pedro. Significacion de Tiempo de silencio en la *narrativa de postguerra en España. Luis Martín-Santos: historia de un compromiso / Pedro Gorrotxategi*; textos introductorios de los doctores Pedro Lain Entralgo, Jose Luis Munoa Ruiz. [Online. 27 Marzo 2011]
6. <[http://luismartinsantos.gipuzkoakultura.net/luis\\_martin\\_santos\\_periplo\\_significacio](http://luismartinsantos.gipuzkoakultura.net/luis_martin_santos_periplo_significacio)>
7. REY, Alfonso. Luis Martin-Santos: *La novedad de Tiempo de silencio*. [actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura, San Sebastian, 23-26 de abril de 1990] / edicion a cargo de Inaki Beti Saez. - Universidad de Deusto, San Sebastian, 1991, pags. 45-57. [Online. 27 Marzo 2011]
8. <en:[http://luismartinsantos.gipuzkoakultura.net/luis\\_martin\\_santos\\_novedad\\_tiempo](http://luismartinsantos.gipuzkoakultura.net/luis_martin_santos_novedad_tiempo)>
9. [\\_silencio.php](#)>.
10. SPIRES, Robert C, y Alfonso REY. «Review Of: Construccion y sentido de tiempo de silencio.» En: *Hispanic Review*. 47.3, 1979, pags. 411-413. [Online. 30 Noviembre 2010] <<http://www.worldcat.org/title/review-of-construccion-y-sentidode-tiempo-de-silencio>>.
11. REY, Alfonso. Ensayo: *Novelistas españoles del siglo XX* (1). pags. 9. [Online. 30 Noviembre 2010] <<http://www.docstoc.com/docs/29106098/Varios-Autores--Novelistas-Espa%C3%B1oles-del-Siglo-XX>>.
12. USECHE, Oscar I: «Contradicciones contradictorias: temas, estilo, ironía y metaironía en *Tiempo de silencio* 2007-08-13» [Online. 14 Abril 2011]
13. <[www.columbia.edu/~oiu1/Spain/TiempodeSilencio.doc](http://www.columbia.edu/~oiu1/Spain/TiempodeSilencio.doc)>.
14. <<http://www.jstor.org/pss/2105888>>.
15. <<http://www.paraqueestebien.com/especmedicas.htm>>.
16. <<http://www.rae.es/rae.html>>.

## **ANEXOS**

**Ficha anexa nº 1: corpus de los monólogos interiores  
de la obra**

## 1- Monólogo inicial de Pedro (páginas 7-15)

Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: «Amador». Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono. Yo miraba por el binocular y la preparación no parecía poder ser entendida. He mirado otra vez: «Claro, cancerosa». Pero, tras la mitosis, la mancha azul se iba extinguendo. «También se funden estas bombillas, Amador.» No; es que ha pisado el cable. « ¡Enchufa!» Está hablando por teléfono. « ¡Amador!» Tan gordo, tan sonriente. Habla despacio, mira, me ve. «No hay más.» «Ya no hay más.» ¡Se acabaron los ratones! El retrato del hombre de la barba, frente a mí, que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia, escrutador e inmóvil, presidiendo la falta de cobayas. Su sonrisa comprensiva y liberadora de la inferioridad explica -comprende- la falta de créditos. Pueblo pobre, pueblo pobre. ¿Quién podrá nunca aspirar otra vez al galardón nórdico, a la sonrisa del rey alto, a la dignificación, al buen pasar del sabio que en la península seca espera que fructifiquen los cerebros y los ríos? Las mitosis anormales, coaguladas en su cristalito, inmóviles -ellas que son el sumo movimiento-. Amador, inmóvil primero, reponiendo el teléfono, sonriendo, mirándome a mí, diciendo: «¡Se acabó!». Pero con sonrisa de merienda, con sonrisa gruesa. «Qué belfos, Amador.» La cepa MNA tan prometedora. Suena otra vez el teléfono. Lo olvido. «¿Por qué se ríe, Amador? ~De qué se ríe usted?» Sí, ya sé, ya. Se acabaron los ratones. Nunca, nunca, a pesar del hombre del cuadro y de los ríos que se pierden en la mar. Hay posibilidad de construir unas presas que detengan la carrera de las aguas. ¿Pero, y el espíritu libre? El venero de la inventiva. El terebrante husmeador de la realidad viva con ceñido escalpelo que penetra en lo que se agita y descubre allí algo que nunca vieron ojos no ibéricos. Como si fuera una lidia. Como si de cobaya a toro nada hubiera, como si todavía nosotros a pesar de la desesperación, a pesar de los créditos. Esa cepa cancerosa comprada con divisas otorgadas por el Instituto de la Moneda. Traída desde el Illinois nativo. Y ahora, concluida. Amador sonríe porque alguien le habla por teléfono. ¿Cómo podremos nunca, si además de ser más torpes, con el ángulo facial estrecho del hombre peninsular, con el peso cerebral disminuido por la dieta monótona por las muelas, fabes, agarbanzadas leguminosas y carencia de

próticos? Sólo tocino, sólo tocino y gachas. Para los hombres como Amador, que ríen aunque están tristes, sabiendo que el último ratón de la cepa MNA perdido nos indica que nunca, nunca el investigador ante el rey alto recibirá la copa, el laurel, una antorcha encendida con que correr ante la tribuna de las naciones y proclamar lagrandeza no sospechada que el pueblo de aquí obtiene en la lidia con esamitosis torpe que crece y destruye, igual aquí que en el. Illinois nativo, las carnes frescas de las todavía no menopáusicas damas, cuya sangre periódicamente emitida ya no es vida sino engaño, engaño. «Betrogene.»

Muerte vencida. «Detente, coge el recepto-remisor negro, ordena al Ministro del ramo, dile que la investigación, oh, Amador, la investigación bien vale un ratón.» No rías más y, sobre todo, no eches esas gotitas de saliva que hacen sospechar de tu educación y de tu inteligencia. «En guerra comíamos las ratas. Para mí que son más sabrosas que el gato. De gato estoy ya hasta aquí.»

La luz azul vuelve a iluminar la preparación y las mitosis inmóviles, coaguladas por el formol, tienen toda la apariencia de la voracidad. «No te vayas, Amador, todavía no he acabado yo.» «Bueno.» «Tú tienes la obligación de estar conmigo o con cualquier otro investigador hasta que nos vayamos, hasta que concluya la investigación.» «Bueno.» «No te vaya a creer la monserga esa de la jornada legal.» «No, señor.» «¿Trabajo yo acaso una jornada legal?» «No, señor.» «Yo sigo buscando las mitosis.» «Vaya.» «Hasta que no puedo más.» «Oye», digo. «Diga», dice. «A ver si le dices al Muecas que traiga sus ratones y que yo veré si son los de la cepa y que tal vez se los compre o que tal vez le denuncie por robo.» «Son las fetén.» «Pues que venga, y pronto.» «No vendrá.» «¿Por qué?» «Por lo de la denuncia del robo; ya antes le echó el Subdirector. No es la primera vez. Antes fueron gatos. Cuando les metían los alambritos en la cabeza y se olvidaban y él iba y los vendía otra vez, hasta que al ir a meterles los alambritos se encontraron con los viejos todos oxidados. Claro que lo de las mitosis es peor, porque se te mueren hagas lo que hagas. Pero los gatos aguantan como fieras, aunque se ponen nerviosos. Le mordieron al Muecas y a la hija casi le saltan un ojo. Pero aguantan.» «Bueno, dile que venga.» «No vendrá. El Medio doble cree que se fue a las Américas. Si lo vuelve a ver, lo hunde. No viene nunca desde que dijo que había emigrado.» «¿Y cómo se llevó entonces mis ratones?» «No, si la pareja se la di

yo. Pues claro. ¿Y si no, cómo iba a saber que eran los fetén?» «Vaya.» «Además, entonces había muchos. Morían como ratas todos los días. Es cuando los perros del polivinazo estuvieron tan lucidos.» «Tedaría propina don óscar.» «Pues claro.» «Oye», digo. «Diga», dice. «Iremos mañana a su chabola.» «Qué contento se pondrá.»

## **2- Monólogo de la dueña de la pensión ( páginas 20-28)**

«Mi marido podía haberme dejado algo más pero no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar tranquila, porque él con su apostura gozaba en corretear tras las faldas, aunque más bien creo que eran ellas las que caían embobadas, pues a él no me lo imagino corriendo por ninguna; el caso es que siempre se encontraba con una en sus brazos, máxime cuando iba de uniforme que nunca dejó de gastar íntegra la masita en eso, en el adorno de su belleza y en su apostura. Además del recuerdo de su brillante estampa y de la niña –que ahí la tengo tan parecida a él con su apostura también y casi con su bizarría y por lástima incluso con un bozo moreno que me recuerda su bigote- me dejó la pensión del Estado para los caídos en el campo de honor y una medalla que, añadida a las trescientas veinticinco con cincuenta, sigue siendo muy poca cosa para dos mujeres solas. Había también algunas figulinas de China, que él había traído de su campaña de Filipinas que hizo tan joven y en la que no obtuvo medallas por culpa de las envidias. Y gracias a que me había hecho mi niña ya antes de ir a las islas porque cuando volvió estaba inútil para la fecundación, no -gracias a Dios- para el amor, sino solamente para que yo pudiera quedar otra vez en estado, a mí que me hubiera gustado tener tres o cuatro, pero él que era muy hombre y que no podía retenerse tuvo que ver con una tagala convencido de que era jovencita pura y de que estaba limpia, perole tuvo que pegar la infección la muy sucia y se la pasó toda a caballo, sin lavados y sin cuidado ninguno hasta que se le emberrenchinó y le llegó a tupir los conductos y aunque luego hizo lo que pudo y el médico naval de la fragata que era tan amigo suyo le quiso corregir, como a otros que habían ido con él y habían caído por ser hombres con otras tagalas, pero no hubo nada que hacer y nos quedamos sólo con mi Carmencita que tenía ya veintiocho años cuando él cayó

definitivamente a manos demoros, atando la catástrofe. Además de las figuritas y de su desgraciado traje de Filipinas cinco abanicos y unos mantones de seda con aves del paraíso pintadas el primero y con flores exóticas el segundo y con un cara grande de indígena el tercero, que es muy raro que un mantón tenga este tercer dibujo, pero él precisamente por eso me lo trajo, porque siempre le aficionó lo raro y estrambótico.

La pobre hija mía debía haberse dado cuenta de que su madre no andaba bien, pero ella tampoco tenía nada que la sujetara, así que el protervo bailarín, cuando vio que lo de las onzas ultramarinas era una ficción, que la pensión se había quedado vacía y que el vientre de la niña cada día estaba más lleno, se largó dejándonos sumidas en una negra desolación. Pero yo en seguida empecé a pensar que lo bueno de su huida era que a mi hija no se la hubiera llevado para chulearla, a lo que la pobre entonces debía estar como resignada. Yo la hice ver lo que debía a su pobre madre que tanto se había sacrificado por ella y cómo era mejor que consagrara sus días a la educación del bebé hermosísimo y también hembra y al ornato de la casa-pensión que, aunque venida a menos por el ajamiento de los trapajos pasados de moda con que yo cursivamente la había ataviado, todavía disponía de los elementos indispensables para la alimentación, reposo y cuidado de honestas personas. Comencé entonces a venirme otra clase de clientela a la que, viniendo tras los pasados devaneos, nos esforzamos en entender mi hija y yo, calificadas ya las dos de viudas, para lo que de nuevo tuvo que vestirse de negro mi hija que le iba de maravilla y como viuda extraoficial siguió cosechando éxitos ahora mucho menos cacareados, mucho más discretamente conducidos, mucho más productivos económicamente y que a ella también le daban la satisfacción de saber que colaboraba a la educación y entretenimiento de la rica de la nieta que, como he explicado antes, nos gana a nosotras dos en ese carácter femenino que la ha transmitido el padre y simpático de su afeminado padre, con lo que al ver a nosotras con nuestra prestancia y belleza más el plus de su afeminada confección, se nos hace la boca agua y no sabemos a qué santo encomendarnos para que esta obra maestra de todos nuestros pecados no se nos malogre sino que, totalmente abierto el capullo encantador que ahora representa, logre obtener el riquísimo fruto que sin dudar lo merece.»

### 3- Monólogo de Cartucho ( páginas 54-57)

¿Qué se habrá creído? Que yo me iba a amolar y a cargar con el crío. Ella, “que es tuyo”, “que es tuyo”. Y yo ya sabía que había estao con otros. Aunque fuera mío. ¿Y qué? Como si no hubiera estao con otros. Ya sabía yo que había estao con otros. Y ella, que era para mí, que era mío. Se lo tenía creído desde que le pinché al Guapo. Estaba el Guapo como si tal. Todos le tenían miedo. Yo también sin la navaja. Sabía que ella andaba conmigo y allí delante empieza a tocarla los achucháis. Ella, la muy zorra, poniendo cara de susto y mirando para mí. Sabía que yo estaba sin el corte. Me cago en el corazón de su madre, la muy zorra. Y luego “que es tuyo”, “que es tuyo”. Ya sé yo que es mío. Pero a mí qué.

No me voy a amolar y a cargar con el crío. Que hubiera tenido cuidao la muy zorra. ¿Qué se habrá creído? Todo porque le pinché al Guapo se lo tenía creído. ¿Para qué anduvo con otros la muy zorra? Y ella “que no”, “que no”, que sólo conmigo. Pero ya no estaba estrecha cuando estuve con ella y me dije: “Tate, Cartucho, aquí ha habido tomate”. Pero no se lo dije porque aún andaba camelándola. Pero había tomate. Y ella “que no”, “que no”.

Cuando están por uno son así. Para eso son mujeres. Yo pensando en la hartá dé tetas que me iba a dar la Florita. Na más salir. Y en eso que llega el padre. Y el Muecas tiene malas pulgas y también sabe tirar de corte. Esos manchegos atravesaos. Y ella que es menor. No quiero líos. Me doy de naja. Pero es que me camela. No es como la otra. Me tiene miedo. De vez en vez me doy una hartá. Si el Muecas me pilla. No quiero líos. Pero no voy a dejar a la chavala esa. No me atrevo a lucirla. De vez en vez una hartá pero no sé seguir. Como no bebo. Tomo un café y ya estoy listo. Juego subastao y chamelo. Algo saco. Y poco currelo. Y a los bailes de los merenderos. Porque me ha gustao ser bailón. Y por veces cae alguna. Pero esa Florita me sigue en las mientes. Y las hartás que me he dao no me han dejao harto. Y que no se le acerque alguno que lo pincho sin remisión. Ya no hay Guapos.»

#### **4- Monólogo de la dueña de la pensión ( páginas 96-99)**

«Y ese muchacho andará por ahí hecho un perdido, cauro si fuera un. perdido, igual que- mi: difunto, cuando él en realidad es otra-cosa y lo bien que le vendría a nuestra niña. La tonta de Dora, me creo que ya le ha puesto sobre aviso, le han insinuado demasiado claramente que la niña es un bombón, una perita en agua para una boca que reconoce todavía demasiado poco. Un hombre corrido sabría apreciar, pero este pobre infeliz -que en el fondo es un in feliz que parece que le quiero como si ya fuera hijo mío- no aprecia. La ve como una niña y si se deja sentir demasiado la intención saldrá de estampía, buscará otra pensión y a otra cosa. Nuestra niña a mecerse en la mecedora o todo lo más a cargársela a cual quiera de esos miserables representantes o capitanes de patata que no tienen donde caerse muertos. Como si para ellos estuviera la criatura. Antes prefiero que haga. lo que hico la madre que aunque incómoda al menos no es miserable. Pero no. No seamos tan negros. Todavía ha de picar. Yo creo que picará. Él, es así, un poco distraído como intelectual o investigador o porras que es. No acaba de ver nunca claro y como no es corrido, tarda más en apreciar la categoría de la niña. Pero el día que se vea comprometido no ha de saber defenderse y ha de caer con todo el equipo y cumplir como un caballero, porque eso es lo que él es precisamente, un caballero, que es lo que a mí siempre me ha hecho tilín. Un señor, lo que se dice un señor. Alguien que cumple con la que hay que cumplir y no como esos años, sinvergüenzas, carne de chulo. Como el efebo de su padre que Dios le haya perdido de vista. El caso es que cuando sale estoy que ni. sé. No me duermo. A mi edad dormimos poco aunque estemos bien conservadas. Y cuando sale me lo estoy imaginando por esos cafés de camareras, si. es que hay todavía, ypar esos reservados, llevado por malas amistades, él que estoy segura que ni batir palmas sabe, entre malas mujeres de esas borras frescas que pueden hacerle cualquier cosa y pervertírnoslo y hacerle parecer lo que no es y abrirle los ojos. No es que él no los tenga abiertos claro está el angelito, que es estudiante de biología, pero a veces tiene ese aspecto tan inocente que me sorprende, porque a mí me parece que otro hombre no la habría dejado como todavía está !a niña ésta como el día que salió del vientre de su madre, que ni la ha tocado y eso que yo le puse la alcoba a su lado y venga la tonta de la Dora

a decir: “Como que la niña duermesola”, cuando esas cosas los hombres las averiguan y no hay que decir las nunca en voz alta. Tiene que ser inocente este hombre o tan bueno que no se ha aprovechado aún. De estos hombres creo yo que no había en mi tiempo. Y a él le gusta, clara que le gusta, esa se nota. Se le ponen los ojos tiernos mirándola cuando la muy pícaro, aunque inocente también y sin veneno, se balancea en la mecedora como una pánfila y le mira de reojo. Yo no sé cómo es tan inocente este hombre. Pero que me lo van a malear es un hecho. Casi me da miedo lo de que la niña duermesola, que es dar muchas facilidades y cualquiera de éstos, como el representante, se puede aprovechar y creer que es para él el bocato de cardinale como decía mi difunto de la parte esta mía del muslo cuando la tocaba porque es tan blanca - y aún se conserva - y hacía como que la mordía. ¡Qué guasón! ¡Ése sí que era hombre! Pero éste también me gusta. Me gusta y aunque no sé cómo ponerle en el disparadero de su hombría porque no estaría bien, digo yo, celestinear a la nieta en quien ha celestineado a la hija con tanto provecho como yo lo he sabido hacer. Porque esa tonta cuando el bailarín la dejó como la dejó, si no por mí y por mi celestineo, que no me da vergüenza porque al fin y al cabo Dios ha hecho así el mundo, me la encuentro al cabo de unos meses en el mismo arroyo porque no he visto menos aptitudes para darse importancia y para ponerse en valor como decía aquel chistoso que la quería poner en valor, el francés digo que entendía de todo y quería ponerla en valor en París de la Francia, que si no estoy allí avisada me quedo sin valor y sin hija. Pero nanay la hija de mi madre, estaba yo ya entonces bien bregada cuando se acabó del todo lo del cambio de la edad y lo mismo me daba y los ambientes de los cafetines concierto me lo sabía como las yemas de mis dedos, sólo que donde bien se puede vender tal mercancía no es sino en la propia casa en una casa decente y honrada en que cada uno cree que es la excepcional virtud engañada y se vuelven mieles y tienen tentaciones de hablar de matrimonio, aunque al final se contienen porque todo se nota, no faltaría más. El caso es que estoy aquí toda preocupada porque ha salido un sábado. Por la noche. Un sábado. ¿Es mi hijo acaso? Y aunque fuera mi hijo. Un hombre se tiene que fogear como los soldados y más éste que nunca ha ido a la guerra. Es lo que les pasa a los hombres de ahora. No llegaron a tiempo a la última guerra y con tanta paz y la alimentación floja que han tenido en la infancia, están poco seguros de lo que es una

mujer y creen que es como un diamante que hay que coger con pinzas y que hay que hablar con ella antes en francés para averiguar lo que tiene dentro.-Si hubieran estado en avances, conquistas y violaciones y aprendieran así bien lo del botín y el sagrado derecho a la rapiña de los pueblos conquistados y no lo hubieran leído sólo en novelas, otro gallo les cantara. Otro estilo tendrían, pobres de nosotras, y este tontito no sólo habría pasado por la alcoba de mi niña, sino que ahora ya estaría muy lejos y nosotras todas despavoridas, le habríamos visto pasar como se nota la pezuña de Belcebú, más por el ruido que hace y el olor a chamusquina que deja que por las palabras de miel que salen de su boca. Pero claro es que si él hubiera sido como el protervo, la niña hubiera seguido durmiendo en mi cuarto y todos los planes se habrían hecho de otro modo y a lo más a que se hubiera llegado, a contar chascarrillos verdes con la tonta de la Dora, que siempre se ríe con esas cosas y yo hubiera fruncido mi hocico y le hubiera dicho lo de la casa decente y le habría mandado con viento fresco que buena falta le haría. Pero el caso es que no, que es como nuestro san Luis Gonzaga, que no le faltan más que el rosario y los lirios y que nos aguanta conversación y que se está las horas muertas en el comedor por la noche y que ya no me extrañaría de él nada, ni siquiera que me viniera un día, de azul marino, a pedirme su mano con un ramo de flores violetas que es el color que corresponde a mi edad aunque esté tan bien conservada.»

##### **5- Monólogo referente a la búsqueda de Pedro (páginas 193-200)**

«Al que se esconde más debían castigarle más. Los jueces no saben o no quieren saber lo que tienen que trabajar los modestos funcionarios del cuerpo y los peligros a que nos exponemos o a que nos exponen. No hay sino callar y decir amén, y descuidando completamente la salud de uno, en medio de la noche, como sí uno fuera de hierro, que no lo es, porque bueno estoy yo que ya ni sé cómo lo resisto y no pido el retiro, aguantándome las ganas cuando me vienen. Pero me da menos fuerte cuando estoy de servicio. Es como si me contrajera y me hiciera más duro y puedo andar y andar sin cansarme. Y hasta pierdo el miedo yo que siempre era tan miedoso.»

«Se creerá que me la va a dar. A mí no me la da.»

«Ese pobre don Pedro estará achaparrado en algún agujero, eso lo creo yo. Pero que éste me diga que me está esperando a mí, eso no lo creo. Si éste es capaz de haberlo escondido en su casa, tendrá que verse. A ver si lo encuentro y sabemos de una vez. En qué para esto. Todo por no tener el certificado.»

«Yo creo que de aquí no va. a salir nada, pero me dice: sígale usted que ése nos llevará sin darse cuenta. Es que él nunca ha estado en la de costumbres y no sabe. Qué tiene que ver que sea vecino si él siempre ha estado por lo criminal, por el navajazo aquel, o por robo. Pero no me lo imagino metido en esto que no hay dinero por medio. El declarante de la taberna dijo que se había pasado toda la noche allí mirando, pero que él creía que era por celos. Le gustaría la chica y ahora anda con la navaja, me juego lo que sea, con una navaja de a palmo en el bolsillo intentando buscar al que le puso los cuernos. Que tiene que ser el mismo médico. Porque por qué iba a ir al médico si no era por eso, si esa gente no tiene tres duros para pagarle. No se justifica. Pero mi oficio no es pensar sino seguirle a ése y tiene un modo de correr raro. Anda a saltos. A lo mejor se ha dado cuenta que le sigo.»

«A mí no me la dan con queso. Por éstas que me las paga. Todavía no sabe ése con quién se va a encontrar.»

«Y tan simpático que es, que lo único que le gusta es estar mirando por el micro a los ratones. Ése es todo su vicio.. Y estarles hurgando en los intestinos donde les salen los bultos esos. No sé por qué tuvo que meterse en esto. Además que no sabía hacerlo. Se veía que era la primera vez. Yo mismo me las habría arreglado, pero ese infeliz dale que te pego, dale que te pego con la cucharilla, sin tomarle el pulso, sin pedir ayuda en vez de ir corriendo a la transfusión.»

«Fortuna audentes juvat, pero perseverare diabolicum.»

«Y me está viniendo y ese tío que no para. Tomaré una píldora. Luego dirán que el opio no es bueno, que es droga y que intoxica. Pero si no fuera por el extracto tebaico qué sería de mí. Hay que ver cómo me lo para y qué tranquilo se queda el paquete. A mí me debían trasladar a un clima templado, Málaga o Alicante... lo malo es el piso. No puedo dejaraquí a la mujer y ponerme de patrona. Podía vender el piso y que mimujer comprara otro en Alicante. Aún ganaría dinero... se va a subir al tranvía. ¡Se subió!

Ahora a correr, con ruidos de tripas y a correr. Claroque casi descansa. Lo más disimulado es correr detrás de un tranvía.

Nadie piensa que uno es lo que es.»

«Se creía que me la iba a dar subiéndose al trole. A mí. Un castrón como ese tío. A mí. Ni sé cómo no le pincho ya.»

«¡Toma existencia! Esto le enriquece la existencia. La situación límite, el borde del abismo, la decisión decisiva, la primera vivencia. ¡El instante! La crisis a partir de la cual cambia el proyecto del existente. La elección. La libertad encarnada. Muerte, muerte dónde está tu victoria. Canta musa la cólera de Aquiles.»

«Él fue el que la chingó. En mis barbas. Y yo que le tenía miedo al Muecas. Y no hice más que darme la hartá de tetas. Vaya alipori.»

«Con que querías mancha, pobre. Te gustaba el juego de la mancha. La mancha original. La virginidad reconstruida. ¡Toma vorágine y riéte de los que se acuestan con putas viejas!»

«Todo ha sido por los ratones. Me daba a mí mala espina que tuviera que interesarse tanto por las chabolas. Cada cual con su cadacuala y clas con clas. No tenía por qué haber ido. Y cómo estaba de animado:

¿Son éstas las chabolas, Amador? Niños tiernos, son niños tiernos y se creen que son hombres.»

«Si me voy a Alicante me quitarán el plus de capitalidad y el plus de casa en Madrid y no habrá casi nunca dietas, porque qué puede pasar en Alicante que obligue a un hombre a que le den dietas. Me veo teniendo que renunciar a las vacaciones y buscando un trabajito por las tardes. Pero Laura no lo aguanta, claro que no lo aguanta. Si aquí se avergüenza que nadie lo sabe, cómo lo va a aguantar en un Alicante donde todo el mundo, por fuerza, tiene que acabar por saberlo. Con lo bien que me vendría el clima y poder tomar el sol directamente en la tripa como decía aquel doctor que fue el único que me entendió. Todo el día tomando el sol en la tripa y seguro que se acababan los retortijoncillos y los hazmerreíres hidroaéreos. Porque yo, para mí, que esto no es más que flato y ya decía mi madre: Tapa el flato con el gato. Pero eso lo podía hacer ella en el pueblo, sentada en la silla baja, delante del fuego, con el gato encima y haciendo media. Pero cómo voy a ponerme yo el gato encima siguiendo a

semejante tipo en un tranvía. Me haría bien entrar adentro. Las plataformas me matan. Pero si entro, me ve. Error técnico. No me conoce pero se huele. Eso que yo soy el que más despinto, como dijo el comí: «Usted Similiano, hay que ver cómo camufla. Parece exactamente un comisionista». Pero nada de ascensos por mérito ninada. Escalafón, escalafón y tente tieso. Tienes un destino en Madrid y eso ya es suerte. Ese tío me parece que se va a bajar.»

«Luminarias altísimas le guían en la noche. Seguro que está todavía en la cama. Como si estuviera enfermo. La habrá tocado o no la habrá tocado. A lo mejor ni la ha tocado. Bueno, yo creo que sí. Se habrá echado en sus brazos. Necesita protección. Retroceso al seno materno. Intento de reconquistar la matriz primigenia. Búsqueda de la aniquilación prefetal. Ese hombre siempre está a lo mismo. (Risa para adentro.) Es su .sino.»

«Yo le dije, digo: qué contento se pondrá. Pero no creí que tanto. Ese Muecas es una fiera. En qué líos nos ha metido. Todo por dormir en la misma cama que no es sano, no señor. Qué bien hice cuando me lo sacudí. Nada de realquilado. Que tú no tienes hijos. Y yo le digo: Por eso mismo, para no tenerlos. Parece mentira, pero no es la primera vez. Uno ha visto ya de todo. Pero ese pobre don Pedro no tenía, nada que ver y cualquiera se atreve a echarle una mano ahora. Por menos de nada lo empapelan a uno.»

« Le habrá dicho: Perdona señorita, ya sé que no es hora pero se ha empeñado doña Luisa.»

«Comprendo que un médico aborta a una duquesa o a la hija de un estraperlista, pero que un médico se ponga a abortar en una chabola es cosa nunca vista. No se puede caer más bajo.»

«Y lo que anda éste. Se parece a su amigo si es que es su amigo. En el tranvía íbamos mejor. Ahora se me va parando en los librereros de san Bernardo. Como si a mí me interesaran los libros. A ver si después de todo no va a buscarlo y todo era cuento. Bueno, yo le sigo un poco más, pero no sé ni para qué me meto en lo que no es de mi incumbencia.»

«Resulta que el gordo va sorbiéndole los vientos a aquel otro. Me huele a cosa de la pasma.»

«¿Y el bomboncito de la pensión? Está enamorada. Qué manera de venir a avisarle, desmelenada, histérica, hembra embravecida: No hay como las mujeres para las altas circunstancias. ¡Pedro! ¡Pedro! ¿Qué has hecho Pedro? ¿Por qué te persiguen? ¡Dime que no es verdad, Pedro! ¡Dime que no puede ser! No una palabra de condena; no una palabra de repugnancia. Comprensión femenina, asimilación, digestión del infeliz varón en el seno pitónico. Osado el que penetra en la carne femenina, ¿cómo podrá permanecer entero tras la cópula? Vagina dentata, castración afectiva, emasculación posesiva, mío, mío, tú eres mío, ¿quién quiere quitármelo? Ajjj... Pero qué guapa, un bombón.»

«A mí no me la da. Acabaré en el trullo. Pero a mí ni ése ni nadie. No ha nacido todavía.»

«Laura en seguida me lo nota. Has estado de servicio. Y es que no lo aguanto, se me hunden los ojos y tardo tres días en reponerme. Tomaré otra píldora. Gracias a que sé tomar las píldoras sin agua y no como esos que se atragantan. A lo mejor es que tienen la garganta atrofiada. Y ya me está viniendo el latigazo a la cabeza. Tengo que convencerla de que en Alicante, tomando el sol en la tripa.»

«Vaya mujer bonita. Me gusta casi tanto cómo la de la pensión. Qué manera de andar. Se comprende que las dejemos hacer todo, hasta ser intelectuales y oír conferencias. ¿Sería así mi madre de joven? Sí, sería así pero nunca andaría como anda ésta. Mi madre sería tan guapa pero en fin, la nariz delgada, los tobillos delgados, las muñecas delgadas... ¡Estoy pensando en mi madre! Tú también Edipo, hijo mío, tú también ¿cuándo te librarás de tus complejos infantiles? ¿Cuándo dejarás de buscar lo que buscas y te entregarás a las jóvenes apenas núbiles y no a ésas cuya amplia experiencia te hace creerlas superiores lo que no es sino el complejo de retroceso intrafetal que tu pobre amigo purga ahora y al que no satisfarás sino el día en que, abandonado, el fantasma de Clitemnestra se aleje, envuelto en su velo y tú al fin sólo veas en Eva, la limpia, libre de todo parto, poseída y ya no poseedora?»

«Menos mal que ahora anda derecho y sin distraerse, parece que sabe adónde va. ¡Qué mujer, mi madre! De ésas me recomendaban a mí para el reúma.»

«A mí ya no me para ni siquiera ésta: ¡Guapa! ¡Sólo con lo que tú pones podemos irnos de merienda!»

«Al volverse podía haberme visto. Error técnico. Hay que seguirle más de lejos. Gracias a que yo despinto. Pero no tengo la cabeza para el trabajo. Me está ya dando el latigazo y eso no es señal de nada bueno.»

«¿Cómo habrá conseguido que se le enamore? Porque es tan poco entremetido. Habrá sido ella la que arregló la caza. Pero está colada. Ríase usted de la Sarah Bernhardt. Qué escenita. Te amo, te como, te devoro, te hundo los colmillos en la víscera más tierna. Y yo espectador privilegiado en proscenio especial, representación privatissime. Y ella, ignorante del lujo asiático de la mansión señorial, en absoluto coartada por los valiosos cortinajes, como si todo aquello no fueran sino bambalinas y decorados abstractos, actuando en la cúspide de su maestría. No lo merece ese tonto, ni lo sabe comprender. Gracias a que estaba yo. Si no el espectáculo se pierde en el vacío. Entró como la encarnación de la tragedia. Deus ex machina. Un gesto suyo y el destino quedaba decidido. El amor, la ira, el terror pánico, el vértigo de la angustia, lo patético. Y yo: Le esconderé, no te preocupes. Fascinado por la literatura. Arrastrado por el torbellino. Porque lo que tenía que hacer era entregarse: ir a declarar. ¿A qué viene toda esa tontería de esconderse? Tuvimos que ponernos a su altura. Ella nunca hubiera comprendido que hubiéramos perdido un taxi y hubiéramos enviado su amor a la prevención. ¿Qué leerá esa chica? Es que lo llevan dentro.»

«Yo lo que quiero saber es si puedo hacer algo por él, con tal que no me comprometa. Yo no hice nada. Él fue el que lo hizo. No sé qué puede querer que yo diga. Lo de la chica no fue más que una desgracia. Y el Muecas es quien debe responder, pero si no quiere responder yo cómo voy a echarme encima de un familiar. Lo mejor es que se vaya a América y allí podrá estudiar de verdad y descubrir eso que anda buscando, porque de allí es de donde trajeron los malditos ratones. Que se vaya, que pida una beca y que nos deje a nosotros seguir pudriéndonos en nuestra propia mugre. Eso es.»

## **6- Monólogo de Pedro en la celda ( páginas 215-221)**

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga. Estar tendido

quieto. Tocar la pared despacio con una mano. Relax. Dominar la angustia. Pensar despacio. Saber que no pasa nada grave, que no hay más que esperar en silencio, que no puede pasar nada grave, hasta que el nudo se deshaga igual que se ha hecho. Estar tranquilo. Sentirse tranquilo. Llegar a encontrar refugio en la soledad, en la protección de las paredes. En la misma inmovilidad. No se está mal. No se está tan mal. Para qué pensar. No hay más que estar quieto. No pensar en nada. Llegar a hacer como si fuera un deseo propio estar quieto. Como si el estar aquí quieto, escondido, fuera un deseo o un juego. Estar escondido todo el tiempo que quiera. Estar quieto todo el tiempo necesario. Aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada. No puedo hacer nada por mí mismo. Tranquilidad. No puedo hacer nada; luego no puedo equivocarme. No puedo tomar ninguna resolución errónea. No puedo hacer nada mal. No puedo equivocarme. No puedo perjudicarme. Estar tranquilo en el fondo. No puede ya pasar nada. Lo que va a pasar yo no lo puedo provocar. Aquí estoy hasta que me echen fuera y yo no puedo hacer nada por salir.

¿Por qué fui?

No pensar. No hay por qué pensar en lo que ya está hecho. Es inútil intentar recorrer otra vez los errores que uno ha cometido. Todos los hombres cometen errores. Todos los hombres se equivocan. Todos los hombres buscan su perdición por un camino complicado o sencillo.

Dibujar la sirena con la mancha de la pared. La pared parece una sirena.

Tiene la cabellera caída por la espalda. Con un hierrito del cordón del zapato que se le ha caído a alguien al que no quitaron los cordones, se puede rascar la pared e ir dando forma al dibujo sugerido por la mancha. Siempre he sido mal dibujante. Tiene una cola corta de pescado pequeño. No es una sirena corriente. Desde aquí, tumbado, la sirena puede mirarme. Estás bien, estás bien. No te puede pasar nada porque tú no has hecho nada. No te puede pasar nada. Se tienen que dar cuenta de que tú no has hecho nada. Está claro que tú no has hecho nada.

¿Por qué tuviste que beber tanto aquella noche? ¿Por qué tuviste que hacerlo borracho, completamente borracho? Está prohibido conducir borracho y tú... tú... No pienses. Estás aquí bien. Todo da igual; aquí estás tranquilo, tranquilo, tranquilizándote poco a poco. Es una aventura. Tu experiencia se amplía. Ahora sabes más que antes.

Sabrás mucho más de todo que antes, sabrás lo que han sentido otros, lo que es estar ahí abajo donde tú sabías que había otros y nunca te lo podías imaginar. Tú enriqueces tu experiencia. Llegas a conocer mejor lo que eres, de lo que eres capaz. Si realmente eres un miedoso, si te aterrorizas. Si te pueden. Lo que es el miedo. Lo que el hombre sigue siendo desde detrás del miedo, desde debajo del miedo, al otro lado de la frontera del miedo. Que eres capaz de vivir tranquilo todavía, de estar aquí serenamente. Si estás aquí serenamente no es un fracaso. Triunfas del miedo. El hombre imperturbable, el que sigue siendo imperturbable, entero, puede decir que triunfa, aunque todos, todos todos crean que está cagado de miedo, que es una piltrafa, un gusarapo. Si guarda un fondo de libertad que le permite elegir lo que le pasa, elegir lo que le está aplastando. Decir: quiero, sí, quiero sí, quiero, quiero, quiero estar aquí porque quiero lo que ocurre, quiero lo que es, quiero de verdad, quiero, sinceramente quiero, está bien así. «¿Qué es lo que pide todo placer? Pide profunda, profunda eternidad.» Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste.

¿Por qué dices tú? -Yo.

No pensar. No pensar. No pensar. Lo que ha ocurrido, ha ocurrido. No pensar. No pensar tanto. Quedarse quieto. Apoyar la cabeza aquí. Se está bien. Se está bien aquí apoyado, sin pensar, se pueden cerrar los ojos o es lo mismo que tenerlos abiertos. Es lo mismo. Si se abren los ojos se ve la sirenita. Con el hierro pequeño del cordón del zapato de uno al que se olvidaron de quitárselo se puede dibujar en la pared rascando poco a poco la cal. Se rasca despacio porque hay todo el tiempo necesario. Se va rascando poquito a poquito y el ruido desagradable, denteroso del hierro cillo, de la pequeña hojalata doblada por alguna máquina sobre el cordón marrón del zapato marrón, va resbalando en la pared haciendo un dibujo que va tomando forma semihumana y que acompaña porque llega un momento en que toma expresión, va llegando un momento en que toma forma y llega por fin un momento en que efectivamente mira y clava sobre ti -la sirena mal dibujada- sus grandes, húmedos ojos de muchacha y mira y parece que acompaña. La cola son dos muslos cerrados, apretados. La muchacha de la cola no está dispuesta a dividir su cola con un cuchillo porque no ama. Está todavía así con los muslos hundidos en escama. No hay nada en la pared hasta el momento en que cristaliza la forma, cuando se reconoce al ser humano

en un poco decal rayada y lanza su mirada y mira. Sí, lo quiero, lo quiero. Es como silo quisiera. ¿Qué diferencia hay, quién puede demostrar que no seacierto, quién puede convencerse, por mucho que me desprecie –pormucho que se empeñe en despreciarme-, por mucho que ría al saber queestoy aquí y diga *ése*, de que yo no estoy aquí porque quiero, porque hequerido estar y porque estoy queriendo estar? Aunque me hayaescondido, aunque haya estado en brazos de una puta esperando quepasara el tiempo, que pasaran los días, aunque quería que nunca másse acordaran de mí y se olvidaran y me dieran la beca para Illinois y estar allí mirando ingles de ratones por los siglos de los siglos, donde se dice*quiero* y baja de las nubes un superciclotrón de cien millones de dólaresy se dice *necesito* y baja toda la familia de los simios tropicales con suscerebros casi-humanos para que yo los estudie y fuera espera en uncoche muy grande pintado de violeta, la muchacha superferolítica delúltimo modelo de la humanidad bien alimentada que ha conseguido laperfección de la belleza en el mismo cuerpo que oculta el corazón sano ydemocrático y la generosidad de las gentes que te llevan al parti y el sabiojuega al golf y el sabio come perros calientes y el laboratorio es como unagran cafetería sonriente donde el cáncer se descompone al tocarlo, como si fuera aicecrim con soda. Pero yo he querido estar aquí, fracasado, sintocar ni cánceres, ni microscopios ibéricos de los pequeños sabiosibéricos, que yo no puedo ya tocar, porque lo que he querido es estar aquísolo, pensando; no, sin pensar; sólo depositado, extendido, como si mehubiera muerto y supiera ya lo que es estar muerto, con el cuerpo tanlisamente extendido como el de una muchacha muerta que supiera porqué se ha muerto y no por un accidente estúpido en el que yo puse mimano que no estaba firme como tenía que haber estado...

Estaba borracho. Yo.

No pensar. No pensar. Mirar a la pared. Estarse pasando el tiempo,mirando a la pared. Sin pensar. No tienes que pensar, porque no puedesarreglar nada pensando. No. Estás aquí quieto, tranquilo. Tú eres bueno,tú has querido hacerlo bien. Todo lo has hecho queriendo hacerlo bien.Todo lo que has hecho ha estado bien hecho. Tú no tenías ninguna malaidea. Lo hiciste lo mejor que supiste. Si otra vez tuvieras que volver ahacerlo...

¡Imbécil!

No pienses. No pensar. No pensar. Estate tranquilo. No va a pasarnada. No tienes que tener miedo de todo. Si pasa lo peor. Si te ocurre lo peor que te pueda ocurrir. Lo peor. Si realmente creen que tú lo hiciste. Si te están esperando para aplastarte con el peso de la pena más gorda que puedan inventar para aplastarte. Ponte en lo peor. Si te pasa lo peor. Lo peor que puedas pensar, lo más gordo, lo último, lo más grave. Si te pasa lo que ni siquiera se puede decir qué sea, todavía, a pesar de eso, ¿qué pasa? A pesar de eso, no pasaría nada. Nada. *Nada*. Estarías así un tiempo, así, como estás ahora. Igual. Y luego te irías al Illinois. Eso. Y no estás mala aquí. Aquí se está bien. Vuelto a la cuna. A un vientre. Aquí protegido. Nada puede hacerte daño, nada puede aquí, nada. Tú estás tranquilo. Yo estoy tranquilo. Estoy bien. No puede pasarme nada. No pensar tanto. Es mejor no pensar. Tranquilamente, dejar pasar el tiempo. El tiempo pasa siempre, necesariamente. No puede pasar nada.

Aunque la cosa se ponga peor. Aunque la cosa se ponga mal. Me pongo en lo peor. Supongamos que pasa lo peor. Supongo que me pongo en lo peor. No pasa nada. Sólo un tiempo. Un tiempo que queda fuera de mi vida, entre paréntesis. Fuera de mi vida tonta. Un tiempo en que, de verdad, viviré más. Ahora vivo más. La vida de fuera está suspendida con todas sus cosas tontas. Han quedado fuera. La vida desnuda. El tiempo, sólo el tiempo llena este vacío de las cosas tontas y de las personas tontas. Todo tiene que resbalar, resbala sobre mí, no sufro, no sufro nada absolutamente. Cualquiera pensará que estaré sufriendo. Pero yo no sufro. Existo, vivo. El tiempo pasa, me llena, voy en el tiempo, nunca he vivido el tiempo de mi vida que pasa como ahora que estoy quieto mirando a un punto de la pared, el ojo negro de la sirena que me mira. Sólo aquí, qué bien, me parece que estoy encima de todo. No me puede pasar nada. Yo soy el que paso. Vivo. Vivo. Fuera de tantas preocupaciones, fuera del dinero que tenía que ganar, fuera de la mujer con la que me tenía que casar, fuera de la clientela que tenía que conquistar, fuera de los amigos que me tenían que estimar, fuera del placer que tenía que perseguir, fuera del alcohol que tenía que beber. Si estuvieras así. Mantente ahí. Ahí tienes que estar. Tengo que estar aquí, en esta altura, viendo cómo estoy solo, pero así, en lo alto, mejor que antes, más tranquilo, mucho más tranquilo. No caigas. No tengo que caer. Estoy así bien, tranquilo, no me puede pasar nada, porque lo más que me puede pasar es seguir así, estando donde quiero estar,

tranquilo,viendotodo, tranquilo, estoy bien, estoy bien, estoy muy bien así, notengo nada más que desear.

Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo la maté. ¿Por qué? ¿Por qué? Túno la mataste. Estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no fui.

No pensar. No pensar. No pienses. No pienses en nada. Tranquilo,estoy tranquilo. No me pasa nada. Estoy tranquilo así. Me quedo asíquieto. Estoy esperando. No tengo que pensar. No me pasa nada. Estoyasí tranquilo, el tiempo pasa y yo estoy tranquilo porque no pienso en nada. Es cuestión de aprender a no pensar en nada, de fijar la miradaen la pared, de hacer otro dibujo con el hierrecito del zapato, un dibujocualquiera, no tiene que ser una muchacha, puedes hacer un dibujodistinto aunque siempre hayas dibujado mal. Tienes libertad para elegirel dibujo que tú quieras hacer porque tu libertad sigue existiendotambién ahora. Eres un ser libre para dibujar cualquier dibujo o bienhacer una raya cada día que vaya pasando como han hecho otros, y cadasiete días una raya más larga, porque eres libre de hacer las rayas todolo largas que quieras y nadie te lo puede impedir...

¡Imbécil!

## **7- Monólogo final de Pedro ( páginas 286-295)**

Si no encuentro taxi no llevo. ¿Quién sería el Príncipe Pío? Príncipe,príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, yaacabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabarlo que había principiado. ¡Taxi! ¿Qué más da? El que me vea así. Bueno,a mí qué. Matías, qué Matías ni qué. Cómo voy a encontrar taxi. No hayverdaderos amigos. Adiós amigos. ¡Taxi! Por fin. A Príncipe Pío. Por ahíempecé también. Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin... ¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso! No hace frío todavía. ¡Esa mujer! Parece como sihubiera sido, por un momento, estoy obsesionado. Claro está que ellaestá igual que la otra también. Por qué será, cómo será que yo ahora nosepa distinguir entre la una y la otra muertas, puestas una encima deotra en el mismo agujeró: también a ésta autopsia. ¿Qué querrán saber?

Tanta autopsia; para qué, si no ven nada. No saben para qué las abren: un mito, una superstición, una recolección de cadáveres, creen que tiene una virtud dentro, animistas, están buscando un secreto y en cambio no dejan que busquemos los que podíamos encontrar algo, pero qué va, para qué, ya me dijo que yo no estaba dotado y a lo mejor no, tiene razón, no estoy dotado. La impresión que me hizo. Siempre pensando en las mujeres. Por las mujeres. Si yo me hubiera dedicado sólo a las ratas. ¿Pero qué iba a hacer yo? ¿Qué tenía que hacer yo? Si la cosa está dispuesta así. No hay nada que modificar. Ya se sabe lo que hay que aprender, hay que aprender a recetar sulfas. Pleuritis, pericarditis, pancreatitis, prurito de ano. Vamos a ver qué tal se vive allí. Se puede cazar. Cazar es sano. Se toma la escopeta de dos cañones como el tío Miguel, el hombre de la bufanda y pum, pum, muerta. Hay muchas liebres porque los cultivos son pocos. Es una gran riqueza de caza, el monte salvaje. Cazar, cazar todos los días de fiesta y por la tarde en verano, cuando ya ha caído el sol, entre los rastrojos y la jara a por liebres. Las perdices en el rastrojo, gordas como mujeres, después de la siega; en el rastrojo van cayendo, perseguidas a caballo. No pueden correr de tanto grano que han comido y el tío Miguel las va cogiendo con la mano cuando pierden el aliento. ¡Qué rica la perdiz en salsa de perdiz, espesa, caliente, marrón como con aguas verdes! Y las ancas de rana; a las ranas se las coge sin cebo, sólo con un trapo rojo atado a un hilo, echan su lengua retráctil, la meten en la boca con el trapo y ya está; ancas de rana, igual a pechuga de pollo. ¡Qué buenas! Ancas redonditas, blancas; hace diez años que no veo más ranas que para estudiar la circulación mesentérica en vivo, los hematíes pálidos como lentejas viudas por la red capilar y el animal desnudo, sin piel, ni pelo, ni pluma, ya desollado antes de que se le agarre, hecho un san Martín, el animal desnudo con su aspecto de persona muerta antes de que se le mate, sólo las lentejas circulando por la red venosa del mesenterio, la vivisección. Esto es, la vivisección, las sufragistas inglesas protestando, igual exactamente, igual que si fuera eso, la vivisección. Ellas adivinan que son igual que las ranas si se las desnuda, en cambio Florita, la desnuda florita en la chabola, florecita pequeña, pequeña, florecilla le dijo la vieja, florecita la segunda que... ajjj... Me voy, lo pasaré bien. Diagnosticar pleuritis, peritonitis, soplos, cólicos, fiebres gástricas y un día el suicidio con veronal de la maestra soltera. Las muchachas el día de

la fiesta, delante de la procesión, detrás del palio, rojo, carrilludo, mofletudo, mirando de lado hacia donde yo estoy asqueado de verlas pasar, mirando sus piernas, sentado en el casino con dos, cinco, siete, catorce señores que juegan al ajedrez y me estiman mucho por mis superioridad intelectual y mi elevado nivel mental. Ya está, Príncipe Pío. Sí, por arriba. Luego se baja en un ascensor gratis con un tornillo por debajo que parece que le están dando... Comprar un megret para el tren, hace tiempo que no leo policíacas, a mí policíacas. Por qué serán siempre gallegos los mozos, qué gana un mozo, dónde tiene oculta toda esa fuerza. Tendrían que coger los gallegos o asturianos porque andaluces y manchegos no podrían. Hace falta fuerza. Son sanguíneos, sonrientes, grasientos, humildes, saben que son mozos de cuerda, se lo tienen bien sabido, no pretenden otra cosa que ser mozos del exterior, mozos del interior, llevar cuantos más bultos. Les basta contar uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis bultos y el bolso éste que lo llevará la señora, porque lleva dentro las joyas de la corona, de la corona real del rey de espadas, qué bobadas, por qué digo eso. No estoy bastante desesperado. La coronade laurel y mirto, símbolo de la gloria en los juegos olímpicos, subido sobre el podio y alzando el brazo en el saludo romano que luego fuere sucitado. Recibir los parabienes del rey de Suecia, tan blanco, tan pálido, tan largo, que nunca ha tomado un verdadero sol y que además se le da una higa de la ciencia, que para eso la tienen y a él le toca ser rey. Pero por qué no estoy más desesperado. Las largas manos del rey de

Suecia, con la corona de mirtos toda correctamente trenzada a la que se ha hecho ondulación permanente. Las gruesas nalgas del mozo que nunca se lava, que se sienta sobre un banco, cae en una taberna y vino tinto va, vino tinto viene, como Amador con sus belfos elocuentísimos, el hombre del destino, Amador, también gallego mozo de vivisección, Amador-Casandra, orejas que nacisteis para no oír, cerebros torpes que fuisteis creados para llevar el error a quienes os transportan. Amador, Amador tienes nombre de hombre fatal. ¿Es que voy a reírme de mí mismo? Yo el destruido, yo el hombre al que no se le dejó que hiciera lo que tenía que hacer, yo a quien en nombre del destino se me dijo: «Basta» y se me mandó para el Príncipe Pío con unas recomendaciones, un estetoscopio y un manual diagnóstico del prurito de ano de las aldeanas vírgenes. Escatológico, pornográfico, siempre pensando cochinas.

Estúpido, estúpido, las nalgas del mozo que sube sin esfuerzo con susuno, dos, tres, cuatro, cinco, seis bultos a mi departamento y me loscoloca en la redecilla. ¿Por qué redecilla? Y yo, sin asomo dedesperación, porque estoy como vacío, porque me han pasado unagamuza y me han limpiado las vísceras por dentro, empapando bien y mehan puesto en remojo, colgando de un hilo en una especie de museoanatómico de vivos para que perciba bien las cualidades empireumáticase higiénicas, desecadoras y esterilizadoras, atrabiliagenésicas yjusticieras del hombre de la meseta, del hombre de la meseta, de estetipo de hombre de la meseta que hizo historia, que fabricó un mundo,que partiendo de las planas de la Bureba comenzó a pronunciar el latíncon fonética euskalduna y así, añadiendo luego las haches aspiradasconvertidas en jotas de la morisma, se fabricó ese ariete con el que fuepor el mundo dando tumbos y ahora, reseco y carcomido, amojamadohombre de la meseta, puesto a secar como yo mismo para que me hagamojama en los buenos aires castellanos, donde la idea de lo que es futurose ha perdido hace tres siglos y medio y el futuro ya no es sino lacarcomida marronez que va tomando un cuerpo de buey puesto a secary la carne vuelta mojama y gusta la mojama y hay hombres corno yo, que se van acostumbrando poco a poco a tomar mojama con un vaso de vino y es mejor que el caviar y que el arenque y que el fua ese de las ¡andes.

¡Desdichados de los que no servimos para el éxtasis! ¿Quién nosauxiliará? ¿Cómo haremos para penetrar en las más avanzadas yrecónditas y profundas de las Moradas donde nos es preciso habitar?

Miraré las mozas castellanas, gruesas en las piernas como perdicescebadas y que, como ellas, pueden ser saboreadas con los dientes y conla boca o bien ser derribadas al suelo de un bastonazo donde se quedanquietas y no se retuercen como gusanos obscenos, sino que permanecencatatónicas, stelltotenreflex, reflejo de inmovilización, todo a lo largo dela escala animal, el insecto, el sapo, la gacela, la entamoebahaemolithica, todas quietas, vírgenes purulentas, esperando. ¿Pero yo,por qué no estoy más desesperado? ;Por qué me estoy dejando capar? Elhombre fálico de la gorra roja terminada en punta de cilindro rojo, consu fecundidad inagotable para la producción de movimientos rectilíneos,ahí se está paseando orgulloso de su gran prepucio rojocefálico, con supito en la mano, con un palo enrollado, dotado de

múltiples atributos que desencadenarán la marcha erecta del órgano gigante que se clavarán en el vientre de las montañas mientras yo me estoy dejando capar. Hay algo que explica por qué me estoy dejando capar y por qué ni siquiera grito mientras me capan. Cuando castraban los turcos a sus esclavos en las playas de Anatolia para fabricar eunucos de serrallo, es cosa sabida que se les dejaba enterrados en la arena de la playa y que a muchas millas de distancia, los navegantes en alta mar podían oír ininterrumpidamente, tanto de día como de noche, sus gritos de dolor o más bien quizá gritos de protesta o despedida de su virilidad. Sistema eficaz de asegurar la asepsia, enterrados hasta media cintura en la arena que es una sustancia limpia, absorbente, que no permite que se pudran las secreciones, que las elimina y que carece de gérmenes patógenos, impregnada en iodo y otras sales marinas de acción carminativa. Pero mejor esto de ahora en que -efectivamente- no sólo no se grita, sino que ni siquiera se siente dolor y por tanto no se puede servir de faro acústico a los incautos navegantes. Pero ahora no, estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos de deuterones, o con los rayos gamma o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo. También castran como los rayos X. Pero yo, ya, total, para qué. Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido. Este tren hace ruido. Va traqueteando y no es un avión supersónico, de los que van por la estratosfera, en los que se hace un castillo de naipes sin vibraciones a veinte mil metros de altura. Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo. Pero no me siento suficientemente desesperado, siento un placer muelle en este arcaico instrumento que galopa, galopa, galopa como un animal con su traqueteo ruidoso de efecto hipnótico que hace coincidir su ritmo con el de electroencefalograma y que por un sistema de acomodación idéntico al que emplean los negros en las tribus primitivas, con sus tam-tam en las noches de fiesta y bailando, bailando consiguen -ellos, sí, dichos- llegar al famoso éxtasis, mientras que aquí ni aun el sueño se consigue. Si llegara al éxtasis, si cayera al suelo y pateara ante la misma cara

del predicador viajero podría convertirme, atravesar el lavado necesario del cerebro prevaricador y quedar convertido en un cazador de perdices gordas y aldeanas sumisas. Pero no somos negros, no somos negros, los negros saltan, ríen, gritan y votan para elegir a sus representantes en la ONU. Nosotros no somos negros, ni indios, ni países subdesarrollados. Somos rnojamas tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado, hasta que hagan su pequeño éxtasis silencioso. Tracatracatracatracatraca traqueteotracatracatraca: se puede formar un ritmo, es cuestión de darle una forma, una estructura gestáltica, puede conseguirse un ritmo distinto según la postura en que uno se ponga a escuchar un ritmo cada tres, un ritmo cada cuatro y luego repetir, o bien otro ritmo como en las figuras ópticas se puede ver una copa o el perfil de una cara. Racionalismo mórbido, ¿qué me importan a mí los ritmos, las figuras y las gestalten si me están capando vivo. ¿Y por qué no estoy desesperado? Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio. ¿Por qué desesperarse si uno sigue amojamándose silenciosamente y las rosas siguen sien... las rosas?...ajjj. Podrás cazar perdices, podrás cazar perdices muy gordas cuando los sembrados estén ya... podrás jugar al ajedrez en el casino. A ti siempre te ha gustado el ajedrez. Si no has jugado al ajedrez más es porque no has tenido tiempo. Acuérdate que antes sabías la defensa Philidor. El ajedrez es muy agradable y además al no estar desesperado, ¿qué fácil será acostumbrarse si uno no está desesperado. Será muy fácil, no habrá más que estar quieto al principio porque, al moverse, puede rozarse la herida. Primero estar quieto. Entonces vendrá una mujer, una linda mujer a tu consulta y te dirá lo que padece, prurito de año. Tú la diagnosticarás sin esfuerzo, le recetarás lo que necesita. Ella dirá, es simpático el nuevo. Por poco tiempo que tengas que esperar a que venga esa mujer tendrás tiempo para que se te pase. Se te habrá pasado todo. Entonces dirán, es mejor que el otro. El nuevo es mejor. Habrá algunos que todavía no, que todavía no, que todavía creerán que el viejo es mejor que les dará vergüenza dejarlo. Mejor, porque si no, no tendrías tiempo suficiente para cazar perdices. Estarás así un tiempo esperando en silencio, sin hablar mal de nadie. Todo consiste en estar callado. No diciendo nunca nada de eso. Todo el mundo, poco a poco, verá cómo eres de

bondadoso, de limpio, de sabio. Ahí está el páramo, el largo páramoigual que una piel aplicada directamente sobre el esqueleto. En esta época, donde hay árboles rojodorados de otoño, no hay nada más quietierra seca, paisaje masculino nunca castrado nunca, de donde quiénsabe aún qué nuevas piedras pueden salir si se arranca la tierra. Granitoredondo, acariciado por el aire durante tanto tiempo que se ha ido quedando redondo, piedras doradas, piedras negras, piedras rojas. Habrá un lagarto. No, ya no. En otoño se duermen. Allí la sierra azulacercándose, acercándose, esperando la perforación del tren, la sierra como si guardase un secreto. Allí está, es mejor que nada. Hay una esperanza. Al otro lado, todavía están los moros. Una cabalgada y losechamos, otra cabalgada y se van hasta la otra sierra, repoblar, repoblar, cargar la tierra de niños, de hombres, de mujeres que paren, henchirlahasta que se os vayan quedando delgados y cuando ya tengan tanta hambre que parezcan mojamás echarlos fuera y ya veréis, ya veréis lo que harán. Pero si ya no hay sitio donde echarlos qué hacemos nosotros. Aquí estoy. No sé para qué pienso. Podía dormirme. Soy risible. Estoy desesperado de no estar desesperado. Pero podría también no estar desesperado a causa de estar desesperado por no estar desesperado. Aqué viene aquí ahora ese trabalenguas. Parece como si me gustaría decirlo a alguien. Alguien me tomaría todavía por ingenioso y no tendría que preguntarme de dónde viene mi ingenio, porque para qué iba a preguntarse de dónde viene mi ingenio. ¡Y qué demonios puede importarle a nadie si yo soy ingenioso o no soy ingenioso o si era ingeniosa la puta que me parió? ¡Imbécil! Otra vez estoy pensando y gozo en pensar como si estuviera orgulloso de que lo que pienso son cosas brillantes... ajj. El sol sigue tan tranquilo entrando en el departamento y allí se dibuja el Monasterio. Tiene todas sus cinco torres apuntando para arriba y ahí se las den todas. No se mueve. Tiene las piedras alumbradas por el sol o aplastadas por la nieve y ahí se las den todas. Está ahí aplastadito, achaparradete, imitando a la parrilla que dicen, donde se hizo vivisección a ese sanlorenzo de nuestros pecados, a ese sanlorenzaccio que sabes, a ese sanlorenzón, a ése que soy yo, a ese lorenzo, lorenzo que me des la vuelta que ya estoy tostado por este lado, como las sardinas, lorenzo, como sardinitas pobres, humildes, ya me he tostado, el sol tuesta, va tostado, va amojamando, sanlorenzo era un macho, no gritaba, no gritaba, estaba en silencio mientras lo tostaban torquemadas paganos, estaba en silencio y sólo dijo -la historia

sólorecuerda que dijo- dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado... yel verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría.

## **Ficha anexa nº 2: Pasajes de los discursos directos libres**

## Secuencia 12

Estaban casi vacías. Siguió andando por ellas, acercándose sin prisa, dando rodeos, a la zona de los grandes hoteles. Por allí había vivido Cervantes -¿o fue Lope?- o más bien los dos. Sí; por allí, por aquellas calles que habían conservado tan limpiamente su aspecto provinciano, como un quiste dentro de la gran ciudad. Cervantes, Cervantes. Puede realmente haber existido en semejante pueblo, en tal ciudad como ésta, en tales calles insignificantes y vulgares un hombre que tuviera esa visión de lo humano, esa creencia en la libertad, esa melancolía desengañada tan lejana de todo heroísmo como de toda exageración, de rolo fanatismo como de toda certeza? Puede haber respirado este aire tan excesivamente limpio y haber sido consciente como su obra indica de la naturaleza de la sociedad en la que se veía obligado a cobrar impuestos, matar turcos, perder manos, solicitar favores, poblar cárceles y escribir un libro que únicamente había de hacer reír? Por qué hubo de hacer reír el hombre que más melancólicamente haya llevado una cabeza serena sobre unos hombros vencidos? Qué es lo que realmente él quería hacer? Renovar la forma de la novela, penetrar el alma mezquina de sus semejantes, burlarse del monstruoso país, ganar dinero, mucho dinero, más dinero para dejar de estar tan amargado como la recaudación de alcabalas puede amargar a un hombre? No es un hombre que pueda comprenderse a partir de la existencia con la que fue hecho. Como el otro -el pintor caballero- fue siempre en contra de su oficio y hubiera querido quizá usar la pluma sólo para poner fioripondias rúbricas al pie de letras de cambio contra bancas genovesas. Qué es lo que ha querido decirnos el hombre que más sabía del hombre de su tiempo? ¿Qué significa que quien sabía que la locura no es sino la nada, el hueco, lo vacío, afirmara que solamente en la locura reposa el ser-moral del hombre?(Tds 74-75)

### Secuencia 13

Primera espiral: Existe una moral -una moral vulgar y comprensible según la cual es bueno, sensato y razonable el que lee libros de caballería y admite que estos libros son falsos. El libro de caballería intenta superponer sobre la realidad otro mundo más bello; pero este mundo -ay- es falso.

Segunda espiral: Surge, sin embargo, un hombre que intenta que lo que no puede en realidad ser, a pesar de todo sea. Decide pues creer. El mal -que sólo era virtual- se hace real con este hombre.

Tercera espiral: Quien así procede -a pesar de ello- es llamado por sus conciudadanos El Bueno.

Cuarta espiral: La creencia en la realidad de un mundo bueno no le impide seguir percibiendo la constante maldad del mundo bajo. Sigue sabiendo que este mundo es malo. Su locura (si bien se mira) sólo consiste en creer en la posibilidad de mejorarlo. Al llegar a este punto es preciso reír puesto que es tan evidente -aun para el más tonto- que el mundo no sólo es malo, sino que no puede ser mejorado en un ardite.

Riamos pues.

Quinta espiral: Pero tras la risa, surge la sospecha de si será suficiente con reír, si no será preciso más bien crucificar al hombre loco. Porque lo específicamente escandaloso de su locura es que pretende imponer y hacer real la misma moralidad en que los que de él se ríen -según afirman- creen. Si alguien dejara de reír por un momento y lo mirara fijamente pudiera llegar a contagiarse. ¿Será un peligro público?

Sexta espiral: Pero no hay que exagerar. No hay que llevar esta conjetura hasta sus límites. No debemos olvidar que el loco precisamente está loco. En ese «hacer loco» a su héroe va embozada la última palabra del autor. La imposibilidad de realizar la bondad sobre la tierra no es sino la imposibilidad con que tropieza un pobre loco para realizarla.

Todas las puertas quedan abiertas. Lo que Cervantes está gritando avoces es que su loco no estaba realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero, ya que si se hubiera reído de ellos sin haberse mostrado previamente loco, no se lo habrían tolerado y hubieran tomado sus medidas montando, por ejemplo, su

pequeña inquisición local, su pequeño potro de tormento y su pequeña obra caritativa para el socorro de los pobres de la parroquia. Y el loco, manifiesto como no-loco, hubiera tenido, en lugar de jaula de palo, subbuena camisa de fuerza de lino reforzado con panoplias y sus veintidós sesiones de electroshockterapia. (Tds 75-76)

### **Secuencia 18**

Evidentemente, sí, evidentemente. Hay que leer Ulysses. Toda la novela americana ha salido de ahí, del Ulysses y la guerra civil. Profundo Sur. Ya se sabe. La novela americana es superior, influye sobre Europa. Se origina allí, allí precisamente. Y tú también, hija mía, tú también. Si no lees no vas a llegar a ninguna parte. Seguirás repitiendo la pequeña historia europea de Eugenia Grandet y las desgracias de los huérfanos te conmoverán por los siglos de los siglos. Amén. Así sea. Anisuatil.

El jersey amarillo pareció ser arrastrado por el reflujo de una resaca irresistible cuando un muchacho alto, con barba, la hubo mirado a través de unas gafas redondas. Desapareció. No existe. Boca roja pintada. Volatilizada. (Tds 81-82)

### **Secuencia 21**

Ya desde el primer momento, los complicados actos a realizar en el estéril intento de aplacar la bestia lucharniega están marcados por el sello del azar. ¿Por qué entraremos en el 17 y no en el 19? ¿Quién puede adivinar en cuál de estos portales nos detendremos definitivamente? ¿Quién sabe si aquel objeto de nuestro instinto del que guardamos un recuerdo grato y nebuloso, hoy, en este momento preciso de la noche, no estará dormida, indiferente a nuestra posible llegada? ¿Quién puede asegurar que, en el caso de que no lo esté, no haya sido transferida al 21 o al 13 de la misma calle? ¿Quién puede estar cierto de que en el momento de percibir su misma materialidad corpórea bajo un disfraz ligeramente modificado (falda negra ceñida en lugar de traje de baño rojo, bata rameada amarillenta en lugar de deux pièces azul cielo, cabellera negra y dientes relampagueantes en lugar de pelo desteñado a dos tonos y boca fruncida con dentadura rota en mesilla de noche, piel morena bien empolvada en lugar

de bozo en el bigote discretamente desarrollado, senos turgentes bajo sostén negro francés en lugar de pechos caídos bajo blusa de seda de color verde) pueda ser reconocida por el aturrido sacrificante? ¿Quién puede esperar que, en el caso de su reconocimiento, la mariposa vital del deseo alce su vuelo otra vez en lugar de ser aplastada por el mazazo de la náusea al advertir que descende las escaleras acompañada de otro hombre al que acaba de servir en nuestra ausencia? Sea como fuere y renunciando a tan enojosas interrogaciones, el azar es el dios que, más aún que el amor, preside tan sorprendentes juegos. (Tds 100-101)

## **Secuencia 22**

[...] tras la convulsión de la mantis neoexpresionista, tras la compacta redondez de la madam que suda, tras la mirada final de la prostituta ilusionada. ¿Es esto el amor? ¿Es acaso, el amor una colección apresurada de significaciones? ¿Es acaso el amor la unificación del mundo en torno a un ser simbólico? ¿Es acaso el amor esta aniquilación de lo individual más propio para dejar desnuda otra realidad que es así completamente incomprensible, pero que nos empeñamos en incorporar a la trama de nuestro existir vacilante?

No. No es el amor. Sabe que no es amor. Junto a todo ese fenómeno nocturno acumulado y grotesco, junto a toda esa magia de objetos familiares y atmósfera caliente, junto a toda esta embriaguez de vino y de erotismo insatisfecho, sólo camina una porción congrua de sí mismo que es la más baja y la más cálidamente poética, con la impudicia de las plantas que muestran sus partes sexuales enriquecidas por una obscena estetificación, haciendo parecer bello lo que de sobra sabemos –nosotros animales- que es feo. Queda aparte la construcción de una vida más importante, el proyecto de ir más lejos, la pretensión de no ser idéntico a la chata realidad de la ciudad, del país y de la hora. Él es distinto y nada tiene que ver con el rebrote, jugoso sí pero vacío, de las clases pasivas consentidoras. Él vive en otro mundo en el que no entra una muchacha solamente por ser lánguida y jugosa. Ha elegido un camino más difícil a cuyo extremo está otra clase de mujer, de la que lo importante no será ya la exuberancia elemental y cíclica, sino la lucidez libre y decidida. No debe caer en esta flor entreabierto como una mosca a y pringarse lo patitas. (Tds 115-116)

### **Secuencia 35**

Y cumplirá. Qué bien hizo en no dormir. Las viejas tienen que ser duras. No necesitan dormir. Para qué quieres dormir cuerpo fatigado si ya no distingues entre el cansancio y el reposa. Para qué queréis cerraros oídos finísimos a los que todavía no ha llegado el frío de los huesos. Para qué querréis cerraros párpados con azules bolsas con pliegues, con tegumentos supernumerarios, si gozáis todavía de la capacidad de ver de noche y asustar al que miréis cara a cara sabiendo que sabéis lo que él también sabe que habéis visto. ¡Es tan inocente! Su carne ya no está sobre los que siguen siendo sus huesos, sino en el mejor colchón de la casa. Su carne ha dado el salto de las generaciones y se ha posado allí, siendo la misma, dispuesta a sentir lo mismo que ella ha sentido, de lo que se acuerda y todavía puede imaginar, pero que ya no siente. ¡Al fin! ¡Venganza contra el repugnante protervo bailarín hembra! ¡Desquite contra el banquero grueso con sus gafas, astuto catador de mercancías! ¡Al fin! ¡Ríete en la tumba, militarote altivo, correteador de tagalas, coleccionador de las fotos de las indígenas en cueros, envenenador de la sangre de tu esposa, perdedor del honor de tu hija única y de tu viuda entregada al rum negrita! ¡Ríete porque todo ha sido reconstruido y la legalidad de tu apellido, por un momento extraviada, volverá a pasar cuidadosamente, con acompañamiento de firmas y testigos, de generación en generación! (Tds 118-119)

### **Secuencia 35**

Pedro aprovechó la ocasión de aquella fuga para desligarse de la otra anciana con apariencia de sorda, de un modo discreto sin decir nada, poniendo gesto de atención y llevando en la mano el vaso vacío a guisa de excusa salvadora. En este ademán de beduino próximo al oasis acertó a tropezar con Matías acompañado de una esbelta joven rubia que le miraba fijamente con interés devorador y hasta ponía una mano afilada sobre su solapa de hombre fuerte y le hacía alguna pregunta a la que Matías, como adulado u orgulloso, parecía demorarse en contestar. Pedro, con una sonrisa de contento ingenuo intentó aproximarse poniendo fin a su deambular de boya sin

amarras por el salón lleno de desconocidos, pero cuando ya alzaba su mano y entreabría su boca para el saludo, le detuvo la mirada pétrea de su amigo, que con gesto de desconocimiento total, ignorándole no sólo en cuanto que entidad personal, sino también en cuanto que cuerpo físico en que una mirada pudiera tropezar, lo inmovilizó. Pedro, por un momento, se preguntó si padecía un error, una de esas alucinaciones que -en las situaciones de espera- nos hacen proyectar sobre el rostro de un desconocido las facciones y hasta los gestos familiares de la persona que consume nuestro tiempo. Pero no, era el mismo Matías, si bien con un aspecto que él nunca le había conocido. No sólo su modo de mirar era distinto, sino que también el rictus de su boca se había modificado y se hacía evidente que no eran palabras latinas las que por ella podían escapar sino otras mucho más banales, pronunciadas en su idioma secreto, cuyo valor los iniciados pueden discernir y que entre otras virtudes, tiene la de hacer estremecerse de familiaridad o de deseo a deliciosas criaturas de cuyo grácil cuello se origina un halo luminoso sobre el que la cabeza navega orientada magnéticamente hacia quien las pronuncia. También el cuerpo de Matías había dispuesto el orden de sus miembros de otro modo, del que apenas Pedro tuvo una fugaz intuición en el momento en que -el otro día- penetró la madre en aquel mismo salón tan bruscamente metamorfoseado. El vaso que también -como obedeciendo a un imperativo categórico universal- Matías sostenía en la mano era tenido de un modo diferente, era alzado de un modo diferente y era consumido de un modo diferente tan preciso en sus detalles, tan diferenciado en sus ademanes, tan lentamente desplegado en el espacio como un rito cuya modificación pudiera ser sacrílega. Así, el mismo Matías que con él había compartido el asombro que el vacío de todo contenido les produjo en la conferencia del Maestro, aparecía ahora trocado en un ser distinto, mostrando a su observación una superficie tan desconocida como la de la otra cara de la luna, que, sin embargo, existe sin lugar a dudas. Y para confirmarle en la presencia de su antiguo amigo, subyacente bajo aquella apariencia quizá más real que la por él conocida, un guiño partió bruscamente, un gesto de inteligencia que quería decir: «Esta pelma no me deja ir contigo a charlar de las cosas que nos gustan, pero si supieras qué deliciosa es me perdonarías».

Pedro se dejó hundir en uno de aquellos sillones de infinita blandura, sentado en el que se descende hasta lejanas profundidades. Hubo de confesarse que la comezón que sentía no era otra cosa sino la misma envidia: la bicha amarilla que los pintores medievales colocan en la teoría alegórica en que la lujuria es una mujer desnuda con una manzana en la mano y la soberbia una mujer vestida con una corona en la cabeza. Todo aquel mundo donde las palabras alcanzan una significación que él no posee (pero podría llegar a poseer) y donde los gestos alcanzan sublimidad en una gama que para él permanece invisible (pero que podría llegar algún día a ver, curado de su daltonismo inconfesable) constituye un reducto de seres de otra especie que hacia él se muestran benévolo y complacientes y que le ayudarían a ir subiendo los peldaños de una escalera muy larga pero no insalvable. ¡Sí! Es sólo un acto, un acto de voluntad. Lo mismo que el ángel pudo tentar: «Comed de esta fruta y seréis como dioses». Y no hay sitio dar ese paso, o gesto, o mordisco y ponerse en la fila por donde se va llegando. Simplemente tiene que decidir ser como ellos, ir al fruto, adherirse, asimilarse, cargar con la nueva naturaleza. Pero no quiere. Sufre porque no quiere. Sufre porque se obliga a sí mismo a despreciar lo que en este momento

-miserablemente- envidia. ¿Pero desprecia este otro modo de vivir porque realmente es despreciable o porque no es capaz de acercarse lo suficiente para participar? ¿No es más que un resentimiento de desposeído o su moral tiene un valor absoluto? ¿Si está tan cierto de que lo que él quiere ser es lo que debe ser, por qué sufre? ¿Por qué envidia? Es demasiado sufrir a causa de este pequeño mundo por donde podría caminar y no camina, a causa de estas mujeres pájaros dorados que son estúpidas y vanas. Ser oído y admirado, saber besar la mano, ser admitido al diálogo insinuante, estar arriba, ser de los de ellos, de los selectos, de los que están más allá del bien y del mal porque se han atrevido a morder la fruta de la vanidad o porque se la han dado ya mordida y la respiran como un aire que no se siente ni se toca. (Tds 169-171)

## **Secuencia 46**

No es una sirena corriente. Desde aquí, tumbado, la sirena puede mirarme. Estás bien, estás bien. No te puede pasar nada porque tú no has hecho nada. No te puede pasar

nada. Se tienen que dar cuenta de que tú no has hecho nada. Está claro que tú no has hecho nada. (Tds 216)

## **Ficha anexa nº 3: Resumen de las secuencias**

## **2-1-3 Resumen de las secuencias**

### **Secuencia 1 (páginas7-15): Monólogo interior de Pedro**

Pedro es un joven investigador en el laboratorio del Consejo Superior de Investigación Científica. Su monólogo se versa sobre los problemas que impiden su investigación, por la falta de ratas cancerosas.

Pedro está con Amador, el auxiliar en el laboratorio. Tiene un primo, El Muecas, que vive en una chabola, en las afueras de Madrid, y hace el cultivo de las ratas, que había robado de un laboratorio.

Tras una larga vacilación, Pedro decide acompañar a Amador a las chabolas, en búsqueda de estas ratas.

### **Secuencia 2 (páginas 15-19): Digresión sobre Madrid**

Interrupción de la acción anterior, para dar lugar a una larga reflexión sobre la vida en la ciudad. Esta secuencia es una larga y caótica enumeración de las características de la ciudad de Madrid, y la compara al mismo tiempo a otras ciudades,

Hay ciudades tan desembaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, [...]. (Tds, 15)

Esperando una solución a todos estos problemas, el autor ironiza proponiendo algunas soluciones, para mejorar las condiciones de vida,

Hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas donde asoma sobre las botellas una cabeza de toro disecado con los ojos de vidrio, a pasear hasta muy entrada la madrugada por la calle del Nuncio o de la Bola donde se tropieza con las raíces cortadas de lo que pudo haber sido una ciudad completamente diferente. (Tds, 17)

En la misma secuencia, el narrador relaciona la vida del hombre con la estructura social de la sociedad en que vive,

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser, que un hombre y una ciudad tienen relaciones que no se explican por las personas a las que el hombre ama, [...]. (Tds, 18)

En esta secuencia, el autor denuncia la estructura social, que es injusta, turbia, sucia y cruel, y a pesar de todos los intentos del hombre para mejorar la situación, nunca llegará a alcanzar sus objetivos.

### **Secuencia 3 (páginas 19-20): Digresión: Contraste entre la vida y la juventud**

Esta secuencia es una digresión del autor, asistimos a una reflexión sobre el contraste entre la dureza de la vida, y la belleza de la juventud,

La vida puede ser dura pero, a veces, la gente del pueblo qué carnes tan apretaditas tienen y qué bien saben andar o hacer gestos o reír disparadamente cuando nada provoca a la risa o estremecerse como de voluptuosidad,[...]. (Tds, 19)

Esta engañosa belleza de la juventud que parece tapar la existencia de verdaderos problemas, esa gracia de niñez, esa turgencia de los diecinueve años, [...]. (Tds, 20)

En esta secuencia, el autor quiere mostrarnos que a pesar de todos los problemas de la sociedad, los jóvenes muestran desinterés, y terminan su vida.

### **Secuencia 4 (páginas 20-28): Monólogo interior de la dueña de la pensión**

Esta secuencia es un largo monólogo de la dueña de la pensión en la que Pedro vive. Es una mujer viuda, y muy aburrida de la vida. Nos cuenta, de manera desordenada, su vida, y nos da detalles sobre los miembros de su familia.

Empieza su monólogo hablándonos de su difunto marido, un militar, mujeriego, “*él con su apostura gozaba en corretear tras las faldas, [...]; el caso es que siempre se encontraba con una en sus brazos, [...]*” (Tds, 20), jugador y bebedor, “*siempre en el casino, siempre bebiendo más que la cuenta.*” (Tds, 21).

Tras su muerte se vio obligada en pedir ayuda económica de los amigos de su marido para abrir una pensión para poder sobrevivir,

Yo no tenía dinero para comprar los muebles y empezar a tirar, así que tuve que echarme a la calle y visitar a todos los compañeros de mi marido, los que habían caído cuando la tragedia –pobrecillos- eran bastantes, sino que habían encontrado manera de no estar allí y éstos eran los que mejor podían ayudarme pues, [...]. (Tds, 23)

En el principio, el establecimiento funcionó bien, pero con el tiempo su estado se deterioró, y descendió la categoría de los clientes.

En esta pensión, la Dueña vivía con su hija Dora y su nieta Dorita, hija ilegítima, que tiene 19 años.

### **Secuencia 5 (páginas 29-37): Hacia la chabola del Muecas**

Esta secuencia viene relacionada con la primera, tras las dos digresiones del autor, y el monólogo de la patrona.

El autor nos narra con un estilo rebuscado la visita de Pedro y Amador al mundo de las chabolas. En el camino Pedro no deja de pensar en las hijas del Muecas, que pueden contraer el cáncer por causa de los ratones,

¡Oh qué posibilidad apenas sospechada, apenas intuible, reverencialmente atendida de que una –con una bastada- de las mocitas púberes hubiera contraído, en la cohabitación de la chabola, un cáncer inguinoxilar totalmente impropio de su edad y nunca visto en la especie humana que demostrara la posibilidad-al fin- de una transmisión virásica que tomó apariencia hereditaria[...] (Tds, 34)

Los dos amigos recorren diferentes calles, y pasen ante diferente locales, tabernas, bares, farmacias, y otros que atraen su atención.

## **Secuencia 6 (páginas 37-41): Los antecedentes del Muecas**

Esta secuencia empieza con una interrogación de Pedro, que al ver “*unas menguadas edificaciones pintadas de cal*” (Tds, 37), pensó que ha llegado a las chabolas, “*¿Son ésas las chabolas?*” (Tds, 37).

En el camino Amador, cuanta la historia del Muecas que insistió para venir en la ciudad de Madrid, pese las advertencias de Amador, de que la vida en la ciudad era muy dura,

Y él se empeñó en venirse. A pesar de que se lo tenía advertido, que no viniera, que la vida es muy dura, que si en el pueblo es difícil aquí también hay que buscársela, que ya era muy mayor para entrar en ningún oficio, que sólo quieren mozos nuevos. (Tds, 38)

A pesar de todo esto, el Muecas se instala en la casa de Amador,

Porque por de pronto se me metieron en la cocina con un colchón que había traído del pueblo y allí a dormir, todos los arrejuntados. Las niñas estaban así, como mi dedo, tenían unas piernecitas que daba grima verlas. Pero yo no quise dejarme ablandar. (Tds, 38)

Para que el Muecas y su familia dejen la casa de Amador, éste le buscó un trabajo relacionado con el laboratorio,

Entonces, para quitármelo de encima, es cuando le busqué lo del laboratorio, porque él es un negao que nunca habría sabido encontrarse el con qué. (Tds, 39)

Traer las bestias. Los sujetos de la experimentación como decía el difunto Don Manolo. Ir a la perrera y comprar perros no reclamaos, antes de que los reclamen. (Tds, 39)

El trabajo del Muecas consistía en comprar perros, y venderlos a los investigadores del laboratorio.

## **Secuencia 7 (páginas 41-49): La vida en la pensión**

En esta secuencia, notamos que el narrador interrumpe las acciones antecedentes para contarnos la vida de Pedro en la pensión. Esta secuencia viene relacionada con la secuencia 4, que corresponde a la dueña de la pensión. En esta secuencia, el narrador cita y describe los clientes de la pensión, para mostrarnos al final Pedro es el cliente preferido de toda la pensión,

Había un hombre largo y triste que representaba medicinas. Un señor calvo, contable o alto empleado de banco. Otro militar retirado. [...]. Había un matrimonio sin hijos que hablaban muy poco. Los dos vestidos de negro, los dos pequeñitos y pálidos, [...].

De todo este personal, Pedro era evidentemente el preferido, el mimado, el único. Su mérito esencial era ser hombre joven. (Tds, 41-42)

La juventud de Pedro, y su estado social, hicieron de él un marido ideal para la nieta de la dueña, Dorita. Para llegar a su fin, las tres mujeres invitan a Pedro, cada noche a la tertulia. La nieta Dorita, empujada por su madre, y por su abuela, hacía todo lo que le era posible para seducir a Pedro,

En la mecedora, la muchacha se echaba hacia atrás, dejaba caer la cabeza sobre un respaldo bajo y arqueado y su cabeza –más abundante que lo fuera nunca la de sus dos madres- colgaba en cascadas ondulantes que el movimiento ardientemente entrelazaba [...]. (Tds, 45)

Aunque no estaba muy satisfecho de lo que le ocurría, Pedro cedía poco a poco a la tentación, “*y sentía una angustia ligera mientras iba cediendo poco a poco a la tentación*” (Tds, 49)

### **Secuencia 8 (páginas 50-54): El mundo de las chabolas**

En esta secuencia, el narrador vuelve a hablarnos del recorrido de los dos hombres hacia las chabolas.

El narrador nos describe con muchos detalles, y con gran minuciosidad el mundo de las chabolas,

La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranja y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, [...]. (Tds, 50)

El narrador sigue describiéndonos las chabolas de una misma manera gramatical, con + sintagma nominal.

En estas chabolas vivía gente, muy pobre, en un ambiente insano,

Era muy lógico, pues, encontrar en los cuartos de baño pjaras de cerdos chilladores alimentados con manjares de tercera mano, presuntuosamente cubierta con cofia de doncella de buena casa a la hija de familia que allí permaneciera por ser inútil incluso para prostituta, [...]. (Tds, 51)

Esta larga descripción viene seguida de una reflexión del narrador sobre la vida miserable en las chabolas, que conduce a muchos vicios tal el incesto, la pérdida de la virginidad, y otras situaciones graves,

¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania? Como si aquí no viéramos con mayor originalidad resolver los eternos problemas a hombres de nuestra misma habla. Como si no fuera tabú del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los momentos de yerba de cualquier isla paradisíaca. [...]. Como si no se supiera que la edad media de pérdida de la virginidad es más baja en estas lonjas que en las tribus del África central dotada de tan complicados y grotescos ritos de iniciación. (Tds, 52-53)

Ante este espectáculo triste, Pedro se queda mudo, contempla el paisaje con gran pena, *“Amador seguía sonriendo con sus opulentos belfos en silencio mientras D. Pedro divagaba absorto en la contemplación de las chabolas.”* (Tds, 53)

### **Secuencia 9 (páginas 54-57): Monólogo de Cartucho**

En esta secuencia el autor nos presenta a un nuevo personaje, Cartucho, un joven delincuente, que vive en el barrio en las chabolas. Este personaje nos presenta unos algunos hechos de su vida, y unos rasgos que le conciernen mediante un largo monólogo, mediante un lenguaje vulgar, impreciso y lleno de repeticiones,

Aunque fuera mío. ¿Y qué? Como si hubiera estao con otros. Ya sabía yo que había estao con otros. Y ella, que era para mí, que era mío. Se lo tenía creído desde que le pinché al Guapo. Estaba el Guapo como si tal. (Tds, 54)

En esta secuencia, Cartucho reconoce haber matado al Guapo, otro delincuente que aterrorizaba a todos, La policía no pudo arrestarle, por falta de pruebas.

Después de este problema, sufrió seis meses de arresto, por haber golpeado a su antigua novia,

Déjame en paz, zorra, que te vas a acordar. Una noche, en vez de gritar, se me echa encima en lo oscuro. Tú me quieres. Lloraba. A mí se me fueron las manos. Eso que estaba con la tripa. Total, que se creía que si la muy zorra. Al día siguiente otra vez. Pero yo ya no quise. Ya vuelta a seguirme por las mañanas y por las tardes. Ya me hartó. Le pegué un puñetazo que aplasté la nariz. Y estaba ya por dividirse. Por eso me daba más asco. [...]. Otros seis mese de arresto. Menos mal. (Tds, 56)

Al salir de la cárcel, conoció a Florita, la hija mayor del Muecas, con la que quiso mantener relaciones sexuales, pero no consiguió, por temor al padre,

Yo pensando en la hartá de tetas que me iba a dar la Florita. Na más salir. Y en eso que llega el padre. Y el Muecas tiene malas pulgas y también sabe tirar de corte. Esos manchegos atravesaos. Y ella que es menor. No quiero líos. (Tds, 57)

### **Secuencia 10 (páginas 57-64)**

Esta secuencia viene relacionada con la secuencia 8, es su continuación. Amador y Pedro contemplan las chabolas desde una colina, y descienden en búsqueda de la casa del Muecas,

Tras haber contemplado el impresionante espectáculo de la ciudad prohibida [...] descendieron Amador y D. Pedro desde las colinas circundantes, [...] llegaron hasta la misma puerta principal de la residencia del Muecas. (Tds, 57)

El Muecas les recibe en su casa con mucha hospitalidad, ofreciéndoles asiento y bebida,

Así Muecas dispuesto que D. Pedro tomará asiento en una a modo de cama hecha con cajones [...]. Y componiendo en su rostro los gestos corteses heredados desde antiguos siglos por los campesinos de de la campiña toledana, [...], consiguió articular con algún esfuerzo:

-Tomarán ustedes un refresco. (Tds, 58)

Pedro se sienta en una cama de cajones, y Amador en una olla, y el refresco consistía en un vaso de agua mezclado con limón. Pedro está incómodo ante esta miseria, trata de ser cortés elogia la bebida, “*Está fresca esta limonada*” (Tds, 60).

La conversación gira alrededor de las ratas, el Muecas explica cómo llega a cultivar las ratas. Según su opinión, las ratas han podido sobrevivir gracias al calor humano que les ofrece, él y los miembros de su familia. Florita prueba eso, mostrándoles los mordiscos provocados por estas ratas,

-Las ratoncitas, las ratoncitas- río florita olvidando su papel de modestia ruborosa-. Ya lo creo que crían las muy bribonas, ya lo creo. Mis sudores me cuesta y hasta algún mordisco.

Diciendo estas palabras desabotonó algo su vestido por el escote y efectivamente mostró a todos los presentes, en el nacimiento de su pecho, [...]. (Tds, 62)

### **Secuencia 11 (páginas 65-72): Descripción de la chabola del Muecas, y del modo de cría de las ratas**

En esta secuencia, el narrador nos describe de manera irónica la vida del Muecas. Empieza su relato hablándonos de la crianza de las ratas,

En la parte interior de la chabola del Muecas estaba el campo de cultivo de la raza cancerígena. Cada ratón estaba metido en una jaula de pájaro de alambre oxidado. Estas jaulas habían sido obtenidas en los montones de chatarra [...]. (Tds, 65)

El narrador nos muestra como el Muecas ha dado importancia al calor humano para criar estas ratas; hizo cada una en una jaula aislada, “*y las colgó en la pared de la chabola donde todos duermen, las jaulas estaban colgadas artísticamente al tresbolillo, procurando una distribución armoniosa de los huecos, de las luces y de las*

*sombras [...].* (Tds, 65). En esta chabola todos dormían en un solo colchón, “*Por un lado entraban los cuerpos del Muecas y su consorte, por el otro lado los más esbeltos de sus dos hijas núbiles. En el pequeño colchón del aposento anterior en que se había sentado D. Pedro [...].*” (Tds, 65), y eso por diferentes motivos,

Porque los cuatro cuerpos juntos elevaban la temperatura de la cámara estanca [...]. Porque ya se habían acostumbrado. Porque al Muecas le agradaba tropezar de noche con la pierna de sus hijas. Porque así las tenía más vigiladas y sabía dónde estaban durante toda la noche que es la hora más peligrosa para las muchachas. (Tds, 65)

Además de esto, el Muecas obligaba a sus hijas y a su mujer a poner las ratas en bolsitas de plástico, y ponerlos entre sus pechos, “*porque el Muecas había dispuesto tres bolsitas de plástico donde se metían las ratonas y eran colgadas entre los pechos de las tres hembras de la casa.*” (Tds, 66), pensando que con este sistema se acelera el celo de las ratas.

La secuencia termina comparando al Muecas con un “*príncipe negro*” (Tds, 71), rodeado de “[...] *negritos de barriga prominente y entre las pobres negras oscilantes caderas [...]*” (Tds, 71)

## **Secuencia 12 (páginas 72-78): Reflexión sobre Cervantes y *El Quijote***

El narrador interrumpe otra vez la acción de la novela para dar lugar a sus propias reflexiones. Abandona el mundo de las chabolas, para hablarnos del mundo más refinado de Madrid,

Vendedores ambulantes de diversas especies ofrecían sus mercancías a pesar de la hora. Siguió adelante. De un café cantante barato salía una voz de gitano entrenándose –quizá- para más tarde, pues aun no se veían parroquianos. (Tds, 74)

Cada noche de sábado, Pedro se dirige hacia el café literario. Al pasar ante la casa de Cervantes, hace una reflexión sobre la locura de Don Quijote y la personalidad del autor,

¿Por qué hubo de hacer reír el hombre que más melancólicamente haya llevado una cabeza serena sobre unos hombros vencidos? ¿Qué es lo que realmente él quería hacer? ¿Renovar la forma de la novela, penetrar en el alma mezquina de sus semejantes, burlarse del monstruoso país, ganar dinero, mucho dinero, [...]. (Tds, 74-75)

Luego pasa a explicarnos, a través de seis espirales, que don Quijote no era loco, sino que Cervantes lo hizo solo para burlarse del cura, y del barbero,

Lo que Cervantes está gritando a voces es que su loco no estaba realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero, ya que si se hubiera reído de ellos sin haberse mostrado previamente loco, no se lo habrían tolerado y hubieran tomado sus medidas montando, por ejemplo, su pequeña inquisición local, su pequeño potro de tormento y su pequeña obra caritativa para el socorro de los pobres de la parroquia. (Tds, 76)

### **Secuencia 13 (páginas 78-82): El café literario**

El narrador nos describe de manera irónica y crítica al mismo tiempo el café literario. Compara su ambiente de tertulias literarias y culturales con una playa,

Cada individuo ávido de recepción-emisión mostrando con análoga impudicia la desnudez, ya que no de carnes recalentadas y cocidas sí de teorías, poemas o ingeniosidades críticas, la muchedumbre culta se derrama por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan, [...]. (Tds, 78)

La continuación de la secuencia es una descripción de la gente que frecuenta este lugar. Según él, son personas que pretenden ser literarios y filósofos, pero en realidad no lo son,

Y no porque cada maestro (por otra parte por nadie reconocido como maestro) diga a cada discípulo (por otra parte nunca por sí mismo tenido por discípulo): “Esto has de hacer”, “aprende lo que digo” [...] “No ha leído a Hemingway” crean un humus colectivo de cuya pasta flora inconscientemente todos se alimentan y así nunca alabando, criticando siempre, desdeñosamente alzando una ceja hasta la altura de la media frente, [...], tratando con impertinencia ingeniosa al camarero que ha escrito ya siete comedias, haciéndose convidar a café y copa por un provinciano todavía no iniciado, fumando mucho, hablando sin parar y no escuchando, [...]. (Tds, 79-80)

#### **Secuencia 14 (páginas 82-86): La borrachera**

En el salón de doña Luisa, Pedro y Matías bebieron ginebra, hasta que se emborracharon, *“Pidió su segunda ginebra y comenzó a animarse. Había tomado también un café solo. Sentía la cabeza fuerte y tenía tentaciones vagas.”* (Tds, 82).

En esta secuencia, el narrador nos presenta un nuevo personaje, el Pintor alemán. Éste, era *“alto y delgado-hético- y gozaba de una barba rubia en puntita. Tenía ojos débiles de niño mimado y parecía necesitado de protección.”* (Tds, 83)

Tras una larga charla con los dos amigos, el pintor Alemán insiste en llevarles a su estudio, y totalmente borrachos, aceptaron la invitación, *“Y envueltos en las carcajadas ya sin motivos, del pintor, caminaron inciertamente en la noche hacia una bohardilla de la calle Infantas [...]”* (Tds, 86)

#### **Secuencia 15 (páginas 86-91): el estudio del pintor alemán**

Pedro y Matías están en el estudio del pintor, contemplan unas pinturas, de unas mujeres gordas y desnudas, *“aparecieron casi innumerables lienzos que tapizaban las paredes del amplio estudio, todos los cuales estaban constituidos por desnudos sonrosados de mujeres gorditas.”* (Tds, 86)

Estas pinturas gustaron a Pedro y Amador, cosa que no gustó al pintor, porque eran pintadas por su amigo, y les muestra otra pintura que representa el horror ante las matanzas nazis en las cámaras de gas, pero era un cuadro muy malo, *“Era un cuadro realmente muy malo. Sobre un fondo color marrón oscuro, con un color marrón más claro y con algunos toques de rojo infierno se habían representado las ruinas bambalinescas de una ciudad bombardeada.”* (Tds, 88)

Los dos borrachos se burlaron del pintor, y decidieron irse.

#### **Secuencia 16 (páginas 91-96): Pedro y Matías en plena borrachera**

Los dos amigos salen del estudio del pintor, están en la calle deambulando. Entran en otra taberna, para probar el coñac. Era muy malo, y les sumió en una borrachera que les hizo perder la noción de las cosas, y estuvieron a punto de caer en varias ocasiones.

En cuanto hubieron asomado sus cabezas levemente fuera de la náusea del coñac de orujo la necesidad de encaminarse hacia la próxima calle de San Marcos se hizo patente. Sus recios estómagos habían conseguido superar el golpe bajo y sin vómito alguno, sin temblor aparente de sus dedos, con un cierto color verdoso en los rostros pero sin haber medido el suelo, [...]. (Tds, 95)

Tras un largo recorrido por las calles, los dos amigos entran en un café para descansar.

### **Secuencia 17 (páginas 96-99): Monólogo de la dueña de la pensión**

Esta secuencia es un largo monólogo de la dueña, que vemos preocupada por lo que hace Pedro en tan altas horas de la madrugada, “*Y este chico andará por ahí hecho un perdido, como si fuera un perdido [...]*” (Tds,96). Esta preocupación viene, ya que ella ha decidido obligarle a casarse con su nieta Dorita, “[...] *le ha insinuado demasiado claramente que la niña es un bombón, una perrita de agua para una boca que conoce todavía demasiado poco.*” (Tds, 96), porque según ella, Pedro es un hombre ingenuo e inocente, eso se ve cuando dice, “*un hombre corrido sabría apreciar, pero este pobre infeliz [...] no parecía. La ve como una niña y si se deja sentir demasiada intención saldrá de estampía, [...]*” (Tds, 96), o cuando dice también, “*Tiene que ser inocente este hombre o tan bueno que no se ha aprovechado aún.*” (Tds, 97)

Para llegar a su fin, la dueña ha tendido una trampa a Pedro, ha decidido que Dorita duerma sola, en el curato contiguo al de Pedro, “[...] *y eso que yo le puse la alcoba a su lado y venga la tonta de la Dora a decir: “Como que la niña duerme sola”, cuando esas cosas los hombres las averiguan y no hay que decirlas nunca en voz alta*” (Tds, 97)

### **Secuencia 18 (páginas 99-104): El burdel de doña Luisa**

El domingo por la noche, los dos amigos, Pedro y Matías, van al burdel de doña Luisa, que el narrador describe irónicamente como uno de los, “*lugares sagrados, templos de celebración de los nocturnos ritos órficos*” (Tds, 99). Doña Luisa, la propietaria tenía el papel de vigilar los clientes, y admitía sólo a los que podían pagar,

Así es como Matías pudo alcanzar que él y Pedro penetraran en el alcázar de las delicias en el mismo momento en que el pueblo bajo era rechazado a pesar de que ostentadamente mostraba en las encallecidas manos el necesario billete de cinco duros fruto de su honrado trabajo. (Tds, 101-102)

### **Secuencia 19 (páginas 104-106): El interior del burdel**

Podemos decir que esta secuencia es una digresión, donde el narrador nos describe el interior del burdel de doña Luisa, A lo largo de la secuencia encontramos una serie de adjetivos para representar mejor una realidad onírica, “*Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil, [...], olorosa, materna, impregnada por alcohol derramado por la boca, [...], arrulladora, [...]*” (Tds, 104)

### **Secuencia 20 (páginas 106-111): Pedro, Matías, la prostituta y doña Luisa en el burdel**

Tras la descripción del burdel, el narrador pasa a hablarnos de la charla que tuvo entre Matías y una vieja prostituta. Con un lenguaje retórico y refinado, Matías intenta seducir a la vieja,

-Dulce servidora de la noche, maga de mi tristeza dolorida, dime: ¿Cómo conseguir hallar el secreto de la eterna juventud? ¿Quién te permitió a través de tantos besos, conservar el color rojo de tu boca? ¿Cómo que tras tantos catres la carne de tu cuerpo no parezca esponja empapada en pipí de niño tonto? (Tds, 106)

Doña Luisa interrumpe esta conversación, y pide a Matías que abandonase el prostíbulo, porque como es noche de sábado, los albañiles iban a venir, y ella no quería

que las clases se mezclasen. Matías insiste en quedarse, mientras que Pedro, abandona la noche porque ya se hace tarde.

### **Secuencia 21 (páginas 112-118): Las relaciones sexuales de Pedro con Dorita**

Pedro regresa a la pensión, con una náusea. Al entrar, se dirige hacia su habitación, pero en el camino piensa en Dorita. En primer lugar, piensa en ella con sus familiares, pero después esta imaginación se desarrolla hasta imaginarla desnuda. Esta visión le excita, y le empuja a dirigirse hacia Dorita. Aunque reconoce que lo que siente hacia la muchacha no es amor, y que no es su ideal de mujer, y que no debe caer en la trampa de esta mujer, se introduce en su habitación,

### **Secuencia 22 (páginas 118-119): Monólogo de la dueña de la pensión**

Esta secuencia es un monólogo de la dueña de la pensión, en el que expresa su alegría por haber alcanzado su fin, de cazar a Pedro, *“La caza. Las ventajas de la caza sobre la venta o el alquiler. Tenerle del todo, porque al fin ha caído y siendo como es, no podrá escapar.”* (Tds, 118). La patrona está contenta porque la trampa ha funcionado, y Pedro acabará casado con la nieta, porque es un caballero.

### **Secuencia 23 (páginas 119-122)**

La vieja patrona sorprende a Pedro saliendo de la habitación de su nieta. Éste se avergonzó, y se siente muy mal, *“ [...] y cerró la puerta de su cuarto más fuerte de lo que hubiera querido, rojo palpitante, irritado consigo mismo y sintiendo bochornosamente una vergüenza inútil ante un futuro que se desdibujaba entre canceres no hallados y virginidades tomadas [...]”* (Tds, 119)

Pedro está contento, y orgulloso, y al mismo tiempo está angustiado, lamenta su acto, porque hizo este acto no por amor, sino por necesidad.

#### **Secuencia 24 (páginas 122-127): El Muecas solicita la ayuda médica de Pedro**

Cuando Pedro quiso dormir, vino el Muecas pidiéndole ayuda, para salvar la vida de su hija Florita. Ésta padece una fuerte hemorragia, y se encuentra sin asistencia; está con su madre y su hermana menor, que le aplican remedios inútiles, basados sobre creencias, *“sostenida solamente por los cuidados inexpertos y empíricos de las otras hembras familiares, los que se reducían a la colocación de paños fríos, ceñimientos con cordones benditos de San Antonio, [...]”* (Tds, 124).

Muecas no quiso llevar a su hija al hospital, porque era sábado y no confiaba en los médicos que están ahí, inexpertos, que no serían capaces de parar la hemorragia de su hija, y confía en el saber y el humanismo de Pedro. Éste sin pensar en las consecuencias de su acto, acompaña al Muecas.

#### **Secuencia 25 (páginas 127-129): Cartucho vigila la chabola del Muecas**

En esta secuencia, el narrador nos habla de Cartucho que vigila la chabola del Muecas. Al ver que había un movimiento inhabitual en la casa del Muecas, Cartucho sospecha que alguien ha dejado a Florita embarazada, y que está abortando. No está seguro de esto, pero jura de que si eso es real matará al responsable de este embarazo, *«Se va a encontrar con la pinchosa el que la haya hecho ese bulto, porque está visto que la han dejao preñada y ahí andan a ver si arreglan lo que han hecho, y no ha sido el Cartucho, con que si es que no pueden y se le agarra adentro; no va a tener la cara de este cura.»* (Tds, 129)

#### **Secuencia 26 (páginas 129-133): El aborto, y la llegada de Pedro**

En esta secuencia el narrador describe irónicamente el lugar en el que se practica el aborto. Compara la chabola con un *“quirófano”* (Tds, 129), la mesa del pino con una

“*mesa de operaciones*” (Tds, 130), y los candiles con la “*lámpara escialítica*” (Tds, 130).

Nos habla también del dolor que padeció la chica durante esta intervención, porque no le administraron la anestesia,

Tratándose de hembra sana de raza toledana pareció superflua toda anestesia, que siempre intoxica y que hace a la paciente olvidarse de sí misma, [...] en los momentos difíciles consiguen de vez en cuando hermosísimos ejemplos de grito sin dolor.”(Tds, 130)

El primero que empezó el aborto, era el Mago de la aguja, uno de los habitantes de las chabolas. Lo hizo de manera muy cruel y salvaje, “*Este mago debía de haber equivocado la trayectoria del instrumento punzante, o tal vez la punta del mismo, a causa de su excesivo uso, había perdido la eficacia tantas veces demostrada*”. (Tds, 131). El Muecas cuando vio que este hombre había fracasado en su misión, llamó a Pedro para terminar un trabajo ya empezado.

Una vez en la chabola, Pedro no reconoció a la muchacha, ya desmayada. Cuando la vio, dedujo que la enfermedad de Florita está debida al contagio de las ratas,

Al llegar don Pedro procedió, una vez desalojados los locales, como es de rigor, a establecer el diagnóstico de la afección evidentemente hemorrágica que aquejaba a la joven incubadora de sus ratones de experiencia. Durante el viaje, había acariciado la idea de que quizá hubiera habido un contagio virásico debido a la íntima convivencia y riñó cariñosamente, [...]. (Tds, 133)

### **Secuencia 27 (páginas 134-136): La muerte de Florita**

La intervención de Pedro era inútil porque la chica murió, pero éste no sabía que estaba muerta, porque cada vez que preguntaba a Amador si la muchacha tenía pulso o no este le dijo que sí, solo para que acabe su trabajo,

Querría poder estar mirando mientras trabajaba la cara de la casi-muerta y preguntaba a Amador: « ¿Tiene pulso?». Amador sostenía la mano de la chica y aplicaba sus cuatro dedos gordos, [...], pero dejaba caer la gruesa cabeza

benévola y los grandes labios en un signo afirmativo cauteloso al que la mirada de don Pedro se agarraba para poder seguir realizando su trabajo.(Tds, 135)

Al final Pedro se dio cuenta de que la chica ya está muerta, y que su intervención ha sido inútil.

### **Secuencia 28 (páginas 136-139): El Muecas está acusado por su hija, por haber provocado el aborto**

En esta secuencia, el narrador nos describe la situación triste de la madre quien cuando supo que su hija ya está muerta, empezó a gritar, “*Cuando la madre empezó a gritar, todas a una gritaron también las plañideras.*” (Tds, 136). El Muecas intenta arreglar la chabola para las honras fúnebres, “*Muecas, siempre sabio y sereno, organizaba la entrada y salida de curiosos y para mayor comodidad, sacó uno de los candiles que habían iluminado el anfiteatro [...] por su descuido de las honras fúnebres que deben ser rendidas*”. (Tds, 137). Pedro quiere saber quién es el responsable de este aborto, y el Muecas insiste en que la hemorragia empezó sola, pero su hija menor le acusa, “-*¡Fue usted! ¡Fue usted! ¡Usted, padre! ¡Fue usted el que...!*” (Tds, 139)

Cuando Pedro se dio cuenta de este acto decidió irse de las chabolas.

### **Secuencia 29 (páginas 140-143). La atención que presta la dueña de la pensión a Pedro**

La dueña de la pensión supo que Pedro había participado en la intervención de aborto de la hija del Muecas. En el momento en que Pedro estaba durmiendo, la abuela con su nieta hablaron de los proyectos sobre el futuro del investigador. Éste abandonará el laboratorio y se dedicará a la práctica de la medicina, lo que le permitirá reportar fuertes ingresos económicos.

Matías vino a la pensión y trajo consigo comida a Pedro, pero cuando quiso despertarle, descubrió que había vomitado. La patrona, decidida en cuidar a Pedro, ordena que le preparen un baño.

### **Secuencia 30 (páginas 143-148): Pedro está acusado por Amador de ser responsable del embarazo de Florita**

En esta secuencia, el narrador nos habla de las desigualdades que existían hasta en el mundo de las chabolas. El Muecas pertenece a las clases que vivían en unas chabolas más refinadas; debajo de ellos se encuentran los más miserables, como Cartucho que vivía en una subchabola,

Cartucho pertenecía a la jurisdicción más lamentable de los distintos distritos de chabolas. Mientras que la mortuoria del Muecas había sido establecida del modo legal y digno que corresponde al inmigrante honrado, la de Cartucho (o más bien la de la anciana madre de Cartucho) era una chabola avinagrada, emprecariante y casi cueva. (Tds, 143)

Por lo general, la gente que vive en estas subchabolas se dedicaba a la prostitución, que el narrador define como subdelincuentes, *“No llegaban a habitar estos parajes personalidades ricamente desarrolladas tales como carteristas, mecheras, descuideras, palanquistas, palquistas o espadones, sino subdelincuentes apenas comenzados a formar, [...]”* (Tds, 144)

Cartucho pertenece a esta clase de subdelincuentes, vive con su anciana madre. Está delante de la casa del Muecas esperando a Amador. Cuando éste sale, de la chabola se encuentra amenazado por este subdelincuente, que quería conocer el nombre del responsable del embarazo de Florita. Ante estas amenazas, Amador acusa a Pedro de una acción que en realidad no ha cometido,

Cartucho hacía como que podía apretar, sin esfuerzo alguno, la punta de la navaja en el vientre un poco grueso de Amador [...] Tiene un aire de fiera que puede suceder cualquier cosa, Dios sabe qué barbaridad...  
-Fue el médico -dijo Amador.  
-No me mientas.  
-El médico...(Tds, 148)

### **Secuencia 31 (páginas 148-155): La casa de Matías**

Después de hablarnos de las chabolas, y de la situación miserable de estas habitaciones, el narrador nos describe la casa de Matías, un lugar extremadamente

distinto del de las chabolas. Esta secuencia viene relacionada con la secuencia 29, cuando Matías va a la búsqueda de Pedro en la pensión, para que le acompañe a su casa. El narrador nos habla de esta vivienda lujosa, con alfombras, banquetas, y espejos en todos los lugares de la casa. Matías tenía también un portero y un mayordomo, que servían a Matías y a su madre,

Estaba recubierto de una alfombra áspera cuyos largos pelos, al pisar sobre ellos, se doblaban hacia un lado. El portero grueso, vestido de azul, con la cara roja, bien afeitado, se precipitó con mansos saltos de balón de goma y les abrió la puerta del ascensor inclinándose. (Tds, 148)

Matías y su invitado se sintieron en un salón, y comentaron las incidencias de la noche del sábado, hasta que vino la madre de Matías para saludar a Pedro. Éste se queda embobado delante de la elegancia y juventud de la mujer, “*Pedro no se había sentado sino que miraba fascinadamente –olvidado de que su hijo estaba allí- a la madre de Matías. Ella advirtió esta mirada.*” (Tds, 154)

Tras despedirse de la madre, Matías propone a Pedro enseñarle uno de los grandes cuadros de la pintura española, el cuadro de Goya, *Le Grand Bouc*.

### **Secuencia 32 (páginas 155-159): Digresión ante el cuadro de Goya: *Le Grand Bouc***

Esta secuencia es una digresión sobre el cuadro de Goya. Asistimos a una descripción filosófica de este cuadro, para llegar al final a relacionarlo con el filósofo y a su conferencia, que veremos en la secuencia 33. La secuencia se termina con algunas reflexiones sobre las mujeres y sobre el pueblo español.

### **Secuencia 33 (páginas 159-163): La conferencia**

La conferencia tuvo lugar en el cine Barceló. El narrador nos presenta las diferentes esferas de este espacio, que son en total tres, “*Había, pues una esfera inferior, una esfera media, y una esfera superior, [...]*” (Tds, 159). Luego pasa a darnos más detalles, sobre el papel de cada lugar, y los miembros de cada una. Cuando termina de

la presentación de este lugar, pasa a presentarnos al maestro que pretende presentar la conferencia. Antes de citarnos la conferencia que presencié, el narrador nos describe este hombre como a un Maestro dotado de,

una metafísica original, dotado de simpatía en el gran mundo, dotado de una gran cabeza, amante de la vida, retórico, inventor de un nuevo estilo de metáfora, catador de la historia, reverenciado en las universidades alemanas de provincia, oráculo, periodista, ensayista, hablista, el-que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger, [...]. (Tds, 163)

Luego pasa a la conferencia que presenta, sobre el perspectivismo. Tenía una manzana en la mano y quería mostrar al público que cada uno tiene una visión distinta de esta manzana, aunque se trata de la misma,

«Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa) que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (gran pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo (pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa), es la misma manzana (sensación)». (Tds, 163)

### **Secuencia 34 (páginas 163-165): Los problemas para enterrar a Florita**

El narrador vuelve a narrarnos los hechos de la historia, y en esta secuencia nos cuenta los problemas que tuvieron el Muecas y Amador para enterrar a Florita, por la ausencia del certificado legal del médico. En primer lugar, los dos hombres piensan en falsificar un certificado, luego pensaron en un soborno de un médico para que firme el documento, y al final pensaron en un entierro clandestino, “[...] *falsificación de documento público, soborno de profesional colegiado no implicado en el homicidio intrauterino, sepelio clandestino fuera de sagrado.*” (Tds, 163)

Mientras que el padre de la difunta y su amigo buscan soluciones, su madre decidió enterrar a su hija de manera legal, con misas y oraciones.

### **Secuencia 35 (páginas 165-173): Recepción en la casa de Matías**

Matías organiza una recepción en su casa. El narrador nos describe el ambiente de la reunión de manera metafórica e irónica al mismo tiempo. De un lado compara los invitados con unos pájaros culturales, cuyas palabras son trinos o gorgoritos, “[...] *los pájaros culturales que encaramados en tales perchas y con un vaso de alpiste en la mano, lanzaban sus gorgoritos en todas direcciones, distinguiéndose entre sí las voces más que por su contenido específico, por el matiz sonoro’ de los trinos.*” (Tds,165)

Luego pasa a clasificar las categorías de personas, según su conocimiento filosófico, y los compara con unos pájaros,

Así como infrecuentes mutaciones en el seno de una familia de perdices de matiz terroso hacen brotar sin causa aparente otra de plumaje nacarino, o entre vulgares pardales un tataranieta inesperado presenta un precioso pecho de color de fuego, los pájaros-toreros, los pájaros-pintores y hasta, en más rara ocasión, los pájaros-poetas o escritores (si acompañaba al don poético una noble cabeza de perfil numismático) podían, aunque hijos del pueblo, codearse allí con las aves del paraíso y con las nobilísimas flamencas rosadas, las que siempre seguían -a pesar de todo- distinguiéndose de los advenedizos por finura de remos, longitud de cuello y plumaje por más alto modisto aderezado. (Tds, 166)

Pedro intenta integrarse entre estas personas, pero la imagen del cadáver de Florita no quita sus ojos, la imagina en el centro del salón.

### **Secuencia 36 (páginas 173-180): Entierro y exhumación de Florita**

El narrador interrumpe la acción y pasa a una digresión sobre la manera de enterrar a los muertos, de manera vertical. Se describe de manera un poco cruel la manera de enterrar a los muertos de la baja clase social; nos explica que por falta de medios, algunos aceptan ser enterrados de esta manera, en unas fosas,

De este modo, los enterramientos verticales consiguen apilar en el menor espacio y con el menor esfuerzo físico la mayor cantidad posible de difuntos sin que padezcan la buena moral ni los ritos religiosos. Y el ideal -casi inalcanzable- de un trabajo bien hecho, es conseguido sin pedantería alguna por estos sencillos operarios. (Tds, 178)

De esta forma también se entierra a Florita. Asisten al entierro la madre, dos viejas, y la mujer de Amador,

La redonda consorte y tres viejas más, el dependiente de la gran tasca vestido de pana, una prima del pueblo y la mujer de Amador fueron únicos testigos de la hábil manipulación mediante la cual volvía al polvo lo que del polvo había surgido como fantasma engañoso de carne tentadora. (Tds, 178)

Sin embargo, este entierro no tuvo lugar, se suspende, y el cadáver de la chica se devuelve al depósito para proceder al examen médico.

### **Secuencia 37 (páginas 180-185): El prostíbulo de doña Luisa**

En esta secuencia, vemos a Pedro y Matías en el prostíbulo de doña Luisa, pidiendo ayuda. En efecto Pedro quiere esconderse de la policía por el aborto y la muerte de la hija del Muecas. Los dos hombres se quedan en el burdel, pero la patrona aun no sabe nada.

### **Secuencia 38 (páginas 185-190): Pedro se esconde en el prostíbulo de Doña Luisa**

Matías decide revelar a la patrona que la policía persigue a Pedro por el aborto de Florita. La narración que hace el narrador, se parece a una revelación que se hace en la iglesia,

Y con verdadero dolor de corazón, aun cuando en ausencia de todo propósito para el futuro sino seguir siempre adherido al disfrute del amor (por la honesta artesanía elevado al nivel de obra de arte) manifestó a la presidenta cuáles eran los motivos de su llegada a tal deshora y cuáles eran los delitos [...]. (Tds, 185)

Doña Luisa pensó en las chicas que pueden estar embarazadas en su burdel, y en la posibilidad de hacerles el aborto, decidió esconder a Pedro.

### **Secuencia 39 (páginas 190-193): Matías intenta buscar a Amador para exonerar a Pedro**

En esta secuencia vemos a Matías quien busca a Amador para salvar a su amigo. El narrador nos habla también de las virtudes y el buen carácter de este socio, que se ve preocupado por los problemas que pudo provocar a su amigo.

Cuando Matías vino para solicitarle ayuda, pensó que era de la policía, y se niega a decir cualquier cosa. Pero a pesar de estos temores acepta acompañar a Matías en el lugar donde Pedro está escondido.

#### **Secuencia 40 (páginas 193): Digresión sobre la procesionaria del pino.**

En esta secuencia se interrumpe la acción narrativa para dar lugar a una comparación entre la búsqueda de Pedro, con la procesionaria del pino. En primer lugar se da una definición de este bicho, que es,

La procesionaria del pino es un gusanito de pelo rubio y aspecto suavísimo que, sin embargo, cuando se toca, pincha como una ortiga y levanta habones en la piel, llegando a inflamar los párpados si el descuidado naturalista pasa sus dedos por los ojos curiosos. (Tds, 193)

Después de esta pequeña definición, compara este bicho con los seres que buscan a Pedro, y que forman una especie de procesionaria del pino;

Similiano (policía)  $\xrightarrow{\text{sigue a}}$  Cartucho  $\xrightarrow{\text{sigue a}}$  Amador  $\xrightarrow{\text{acompaña a}}$  Matías

#### **Secuencia 41 (páginas 193-200): La búsqueda de Pedro**

Esta secuencia consta de una serie de monólogos interiores, referentes a la búsqueda de Pedro. Notamos que estos discursos no vienen identificados, es decir que el narrador no nos indica quien habla. El contexto de cada discurso nos lleva a identificar su actor, que podemos destacar de esta manera,

«Al que se esconde más debían castigarle más. Los jueces no saben o no quieren saber lo que tienen que trabajar los modestos funcionarios del cuerpo y los peligros a que nos exponemos o a que nos exponen [...]». (Tds, 193)

Aquí podemos decir que es el discurso de Similiano, el policía, porque está hablando de la vigilancia que encomendaron a Cartucho, y que para él es cosa inútil, «*Se creerá que me la va a dar. A mí no me la da.*» (Tds, 194).

A través de estas palabras de venganza, podemos identificar a Cartucho que jura vengarse de Pedro.

«Ese pobre don Pedro estará achaparrado en algún agujero, eso lo creo yo. Pero que éste me diga que me está esperando a mí, eso no lo creo. Si éste es capaz de haberlo escondido en su casa, tendrá que verse. A ver si lo encuentro y sabemos de una vez. En qué para esto. Todo por no tener el certificado.»(Tds, 194)

Es un monólogo de Amador, que manifiesta su temor a declarar la verdad ante la policía, ya que él también se ve involucrado.

#### **Secuencia 42 (páginas 200-205) La detención de Pedro**

Matías, Amador y Similiano van al prostíbulo. Similiano se presenta como policía ante doña Luisa, y pregunta por Pedro. La dueña no vacila mucho y les indica que está en la habitación de arriba, y que ella no sabía nada de todo lo que ocurre, “*Arriba está -dijo sin dudarle doña Luisa-. Pero yo no sabía nada. ¡Qué Compromiso!*” (Tds, 201)

Pedro estaba en una habitación, acompañado de una mujer, “*Pedro, efectivamente, estaba en la alcoba acompañado de una dama, porque había sido condición sine qua non de la ayuda recibida.*” (Tds, 202)

Antes de pasar a la detención, el narrador nos describe detalladamente la situación de la alcoba.

La detención de Pedro se produce sin ningún escándalo.

#### **Secuencia 43 (páginas 205-208) Pedro en la comisaría**

Esta secuencia empieza con una descripción minuciosa sobre las personas y los objetos de la comisaría,

Cada una de las rejas, rastrillos y cerrojos que Pedro iba encontrando en su camino descendente, poseía un gnomo gris que, a su paso, los hacía transitables, como si no estuvieran fabricados de un apenas oxidado hierro sino de alguna materia fluida y deformable. [...] Tal vez esta sensación no fuera debida, a decir verdad, al polvo cuya realidad es siempre cuestionable (como la de los otros entes invisibles), sino al miedo que parecía reinar con dominio absoluto en tales zonas, habitadas además de por los regidores y manufactureros de la angustia, por ciertos sutiles seres de color verdoso y barba crecida, nacidos de una raza todavía no antropológicamente clasificada, en cuyos rostros, al ser contemplados atentamente, resplandecía aquel reino absoluto, ante los que Pedro podía inclinarse como ante un espejo que mostrara la naturaleza de la metamorfosis por él mismo sufrida, de la que aún no tenía total conocimiento. (Tds, 205-206)

En aquel ambiente, tiene lugar el primer interrogatorio. El narrador nos transmite el dialogo que ocurrió entre los dos hombre, usando unas frases incompletas, pero que podemos interpretar fácilmente,

- Así que usted... (suposición capciosa y sorprendente).
- No. Yo no... (refutación indignada y sorprendida).
- Pero no querrá usted hacerme creer que... (hipótesis inverosímil y hasta absurda).
- No, pero yo... (reconocimiento consternado).
- Usted sabe perfectamente... (lógica, lógica, lógica)..
- Yo no he... (simple negativa a todas luces insuficiente).
- Tiene que reconocer usted que... (lógica).
- Pero... (adversativa apenas si viable).
- Quiero que usted comprenda... (cálidamente humano). (Tds, 207)

El interrogatorio termina con la acusación de Pedro.

#### **Secuencia 44 (páginas 208-210) Pedro en la celda**

Tras la acusación de Pedro, se da el orden de encarcelarle. El narrador nos describe mediante unas metáforas e identificaciones míticas la actitud del policía,

Y tras la cegadora visión de Júpiter - tonante, Moisés - destrozante - de - becerros - áureos, Padre - ofrecedor - de - generosos - auxilios - que - han - sido - malignamente - rechazados, Virtud - sorprendida - y - atónita - por - la - magnitud - casi - infinita - de - la - maldad - humana, Pedro, muy justa y naturalmente, fue privado de la augusta presencia y conducido al proceloso averno en el que la caída, aunque rápida e ininterrumpible, se produjo a través de los meandros y complejidades que canta la fábula. (Tds, 208)

Vemos que en este pasaje, el narrador compara el descenso de Pedro a la celda, con el descenso al infierno, “*conducido al proceloso averno*”.

En su camino, se desprovista de algunas cosas que ven peligrosas, y con las que puede ahogarse, “*la lista de mortíferos objetos que han de ser ineludiblemente requisados.*” (Tds, 210)

#### **Secuencia 45 (páginas 210-215) Descripción de la celda**

En esta secuencia el narrador nos describe de manera minuciosa la celda de Pedro. El narrador nos da todos los detalles de este lugar, para al final mostrarnos que es un lugar de angustia, soledad y enclaustramiento del prisionero,

La celda es más bien pequeña. No tiene forma perfectamente prismática cuadrangular a causa del techo. Éste, en efecto, ofrece una superficie alabeada cuya parte más alta se encuentra en uno de los ángulos del cuadrilátero superior. (Tds, 210)

Llegada la noche se da una manta parda al detenido. Llegado el día se le retira exigiéndole sea doblada por sus pliegues. Estos acontecimientos y los más banales del rancho o de la orina dan forma de calendario a un tiempo que, por lo demás, se muestra uniformemente constituido de angustia y virtudes teologales. (Tds, 215)

#### **Secuencia 46 (páginas 215-221) Monólogo de Pedro en la celda**

Esta secuencia es un largo monólogo interior de Pedro. Éste está en la celda y piensa en lo que le está ocurriendo, manifestando al mismo tiempo su angustia, “*El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario.*” (Tds, 215). Notamos que en esta narración, aunque es un monólogo, pero no se usa solo la primera persona de singular, sino que es un continuo cambio entre el yo y el tú. “*¿Por qué tuviste que beber tanto aquella noche? ¿Por qué tuviste que hacerlo borracho, completamente borracho? Está prohibido conducir borracho y tú... tú... No pienses.*” (Tds, 216)

Pedro se siente culpable de un crimen que no ha cometido, y se combate a sí mismo, como para probarse que no mató a la chica, “*Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo la*

*maté. ¿Por qué? ¿Por qué? Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no fui.*” (Tds, 220)

El monólogo concluye con un insulto de Pedro a sí mismo, “*¡Imbécil!*” (Tds, 221).

### **Secuencia 47 (páginas 221-223) La visita de Dorita a Pedro**

Preocupada por su novio, Dorita va a visitar a Pedro en la comisaría. En esta secuencia el narrador nos reproduce el diálogo de la chica con el policía.

### **Secuencia 48 (páginas 223-224) Digresión sobre los toros**

Esta secuencia es una digresión sobre los toros, y termina con una pregunta retórica,

*¿Pero qué toro llevamos dentro que presta su poder y su fuerza al animal de cuello robustísimo que recorre los bordes de la circunferencia? ¿Qué toro llevamos dentro que nos hace desear el roce, el aire, el tacto rápido, la sutil precisión milimétrica según la que el entendido mide, no ya el peligro, sino - según él- la categoría artística de la faena? ¿Qué toro es ése, señor?* (Tds, 225)

### **Secuencia 49 (páginas 225-228) Descripción de los guardias.**

En esta secuencia el narrador nos hace las descripciones de los diferentes guardias que están vigilando las celdas, “*guardias maternas, anchos, gordos*” (Tds, 225), “*guardias especialmente robustos, especialmente desrollados*” (Tds, 226), “*guardias consoladores*” (Tds, 227)

### **Secuencia 50 (páginas 228-231)**

Matías intenta ayudar a su amigo Pedro. Visita las altas personalidades, y los altos cargos que conoce, pero sus esfuerzos resultan vanos; cuando escucharon el relato de Matías, todos se disculparon,

-Él no ha hecho nada. Fue una encerrona. Le llamaron de urgencia a medianoche. ¿Qué iba él a hacer? Cuando la intervino ya estaba muerta prácticamente -explicaba Matías.

-¿Y al día siguiente se presentó a hacer la declaración?

-No. Le dio miedo o lo que sea. Se aturulló. Al día siguiente estuvo conmigo en la conferencia y luego en mi casa en el cocktail que dio mi madre en honor del...

-¿Y le fue a buscar allí la policía?

-No. La policía lo detuvo al otro día.

-Cuando se presentó a declarar, supongo.

-No. Le detuvieron en una...

-¡Ah! (Tds, 229-230)

Estas personas al ver que Matías se interesa por gente como Pedro, le aconsejan que se aparte de este asunto, y que se relacione con gente de su nivel.

### **Secuencia 51 (páginas 231-234) Matías busca un abogado a Pedro**

Cuando Matías vio que las altas personalidades no van a ayudarle, decide buscar un abogado que se encargue de defender a Pedro. Elige a un joven que trabaja como pasante en el bufete de un famoso abogado, *Pero la ardilla había abandonado ya el bufete del famoso abogado para el que trabajaba como pasante [...]*. (Tds, 231).

Matías cuando camina por Madrid, contempla las calles, los escaparates, los coches americanos, pero se siente solo. Esta sensación le hace pensar en su amigo y la soledad que padece en la prisión,

Y al sentir el remolino bramador e interminable, maelstrom que corona la calle de la Montera, sintió lo que es estar solo. El recuerdo de Pedro y su soledad se precisaron. Lo había tenido presente todo el día, pero ahora lo comprendía mejor: Está solo. (Tds, 233)

### **Secuencia 52 (páginas 234-237) Matías y el abogado hablan de Pedro**

Matías y el abogado se encuentran en un bar. Están discutiendo de Pedro. El abogado le explica que no puede hacer nada hasta que pasen los setenta y dos horas de su detención, *-No se puede hacer nada hasta las setenta y dos horas.* (Tds, 235). Le dice también que hay una probabilidad que no pueda evitar el proceso judicial, puesto que Pedro está sospechado por haber participado en los hechos.

La conversación se interrumpe con la llegada de una mujer, amiga del abogado.

### **Secuencia 53 (páginas 237-239) La reacción de la mujer del Muecas ante la orden de autopsia de Florita**

En esta secuencia el narrador vuelve a hablarnos del enterramiento de la hija del Muecas. Empieza mostrándonos como la madre había previsto un enterramiento legal y cristiano, *“La redonda consorte del Muecas había conseguido, con la visita que hizo por su propia iniciativa a los que organizan tales ceremonias, que el cuerpo de su pobre hija fuera sepultado en sagrado, [...]”* (Tds, 237). Sin embargo su marido y Amador buscaban una solución para librarse del cadáver que desaparezca el cadáver), cosa que le dolió mucho a la madre. Este dolor se aumentó cuando vinieron las autoridades y decidieron exhumar el cadáver para realizar una autopsia. Empezó a gritar y quiso impedirles de hacer este acto, cosa que les molestó e hizo que la policía interviniera.

### **Secuencia 54 (páginas 239-244) El segundo interrogatorio**

En esta secuencia vemos a Pedro interrogado por segunda vez. El policía, muy amable, le invita a tomar una cerveza. Ante esta amabilidad, Pedro se siente en confianza y empieza a hablarle de sus investigaciones sobre el cáncer. La conversación les lleva hasta las ratas, la chabola del Muecas y el aborto. En estos momentos el policía acusa a Pedro de haber embarazado a la chica, y se vio obligado en abortarla, y así muere la muchacha, *“-Y en vista de que seguía engordando, usted dijo: «Hay que abortarla».”* (Tds, 243).

El policía insiste en sus acusaciones, y le hace recordar una serie de hechos. Ante esta situación, Pedro acepta su culpabilidad, “*“-Sí. En realidad, yo la maté -reconoció agachando la cabeza”*. (Tds, 244)

Pedro se siente culpable porque, hizo un raspado sin conocer las técnicas, “*Y era verdad que él nunca debería haber intentado hacer un raspado porque no lo había aprendido a hacer antes.*” (Tds, 243); intervino en la chabola en vez de trasladarla en una clínica de urgencia, “*Y era verdad que nunca debería haber intentado una operación de urgencia, habiendo como hay tantas clínicas de guardia en la ciudad.*” (Tds, 243); también hubo intervenido sin estar colegiado, “*Y era verdad que no debería haber intervenido sin estar colegiado ni dado de alta en el ejercicio de la profesión.*” (Tds, 243); y por fin no declaró a las autoridades que la chica murió, “*Y era verdad que habiendo comprobado una muerte y siendo médico, debería haber dado parte de ella a la autoridad competente.*” (Tds, 244). Todos estos hechos le empujaron a pensar que era el responsable de la muerte de la muchacha.

### **Secuencia 55 (páginas 245-249) La confesión de la verdad por la mujer del Muecas**

El narrador vuelve a hablarnos de la mujer del Muecas que está en el calabozo. Ésta habla de su miseria y de la violencia que recibe de su marido, del hambre que sufrió, y de sus diferentes migraciones por toda España.

Este dolor sentido le empuja a declarar que Pedro era inocente, les explica que cuando, “*«Cuando él fue, ya estaba muerta»*.”(Tds, 249).

### **Secuencia 56 (páginas 249-253) La libertad de Pedro**

Tras la confesión de la mujer del Muecas, el policía anuncia a Pedro que ya está libre. Le anuncia que han detenido los verdaderos culpables, el Muecas y el Mago de la aguja. Le despide pero le aconseja diciendo, “*Pero usted, por favor, no vuelva a asistir a urgencias de ese tipo. No haga más tonterías, a trabajar, a divertirse. Deje usted tranquilos a los de las chabolas que ellos ya se las arreglan solitos.*” (Tds, 251)

En la sala de espera, están Matías y Dorita que le reciben con gran cariño. Todos se dirigen hacia la pensión.

### **Secuencia 57 (páginas 253-259) Pedro esta despedido por el director del laboratorio**

La secuencia empieza con una larga reflexión sobre la investigación científica en España, luego pasa a hablarnos de Pedro y su vuelta al trabajo, tras una larga aventura. El director del laboratorio le recibe con frialdad, y le demuestra que sus actos no son dignos de un buen investigador. En un largo discurso le recuerda sus comportamientos, y termina afirmándole que no puede prorrogar su beca, y que tiene que irse a ejercer medicina en una provincia, *“Váyase a una provincia. Ejercza la profesión. Puede usted hacer un discreto cirujano. Vivirá más tranquilo y lejos de ciertas compañías.”* (Tds, 259). Pedro esta despedido del laboratorio.

### **Secuencia 58 (páginas 259-262) Las intenciones de Cartucho de vengarse de Pedro**

Tras este largo discurso del director, que termina con la despedida de Pedro, Amador le invita a tomar un chato en una tasca. Los dos amigos discuten, y Pedro siente la tristeza que sale por los ojos de Amador.

De pronto, entra Cartucho en el bar, y Amador se vio obligado a contarle las amenazas de Cartucho, porque piensa que es él el responsable de la muerte de Florita.

### **Secuencia 59 (páginas 262-269) La fiesta en la pensión**

Cuando Pedro salió de la prisión, la dueña quiso festejar esto y organizo una fiesta para celebrar su libertad, y al mismo tiempo anunciar la relación matrimonial entre él y su nieta Dorita.

En esta fiesta asistieron antiguos amigos de la familia, y la comida consistía solo en algunos churros con chocolate, pan tostado y mantecadas de Astorga, y eso por la escasez de los recursos económicos de la dueña,

No pudieron organizar una comida servida por criados de librea (o al menos por camareros de smoking) en que hubieran ofrecido un menú de huevos, tres principios, caza y asado, ni cena de consomé, caviar, [...]. Así que dispusieron una sana merienda española con chocolate espeso y humeante, rebanadas de pan tostado con mantequilla Arias, churros [...], mantecadas [...] y pestiños con miel o mermelada.(Tds, 263)

Cuando vino Matías, Pedro quiso irse con él, pero no se lo permiten, porque se había comprometido a llevar a su novia y su madre a ver una revista musical.

### **Secuencia 60 (páginas 269-276) La revista**

En esta secuencia se describe el ambiente del teatro en el que se hace la representación de la revista “Las huríes”, “Las luces coloreadas”, “el brillante espectáculo”.

Luego el narrador hace una reflexión sobre la actitud del pueblo ante este tipo de espectáculos, y la importancia que les otorga, y piensa que esto está debido a la frustración.

### **Secuencia 61 (páginas 276-285) El asesinato de Dorita por Cartucho**

Cuando termina la revista, Dora propone asistir a una verbena, “*Como la vieja Dora se había empeñado en que tenía que llevarlas [...] tuvo que resignarse a llevarlas a la verbena*” (Tds, 276)

El narrador sigue hablando de esta verbena dándonos más detalles, «*En cuanto a la verbena se oía el chin-chin gustoso, hacia él iban acaloradamente los grupos en la noche un poco fresca [...]*” (Tds, 277), “*Pero aquí el baile era de más elevada calidad; no sobre suelo de era, sino sobre adoquín resistente se deslizaban los bien calzados pies ciudadanos*”. (Tds, 279).

El narrador nos muestra como los novios disfrutaban de la verbena, hasta que Pedro va para comprar los churros; en este momento Cartucho aprovecha de esta ausencia, y mata a Dorita, sin que nadie le viera,

Voy a ver si consigo, dijo él y se fue introduciendo en la masa de compradores, pero permanecía a pesar de sus esfuerzos a una distancia todavía no practicable [...]. Entonces Cartucho cogió el brazo de Dorita y tiró de elle diciendo, vamos a bailar, guapa. Dorita dio un grito, pero nadie se enteró porque fijándose bien, se oían bastantes gritos [...]. Quien es usted, dijo luego Dorita y Cartucho le contestó calla, calla de una vez, al mismo tiempo que le clavaba en el costado su navaja abierta, en un golpe seco y decidido que había dado más de una vez y mientras Dorita caía al suelo llenándose de sangre [...]. (Tds, 284-285)

### **Secuencia 62 (páginas 285-286) Reflexión sobre el destino nefasto del hombre**

Esta secuencia empieza con una negación, “*No, no, no, no es así. La vida no es así, en la vida no ocurre así*” (Tds, 285), donde el narrador revela que no existe una única realidad, sino todo conjunto de percepciones y puntos de vista sobre ella.

La reflexión del narrador pasa después de estas interrogaciones, a hablar de la maldad del hombre, mediante una comparación con el lobo,

¿El hombre-lobo? ¿El lobo que era hombre durante las noches de la luna llena?  
¿El lobo feroz cuya boca es cuatro veces más ancha que la de un hombre? [...] el hombre es la medida de todas las cosas. (Tds, 286)

### **Secuencia 63 (páginas 286-295) Monólogo de Pedro y su marcha de Madrid**

Esta secuencia es un largo monólogo de Pedro, donde recoge todos los recuerdos sobre su vida, sobre los acontecimientos que le ocurrieron, y que fueron el motivo para que acabase su carrera de investigador, y sobre su futuro como médico rural.

Notamos que Pedro está en un estado caótico, habla de sus fracasos, y sus derrotas con un lenguaje lleno de repeticiones, como para insistir sobre su estado desesperado,

¿Es que voy a reírme de mí mismo? Yo el destruido, yo el hombre que no se le dejó que hiciera lo que tenía que hacer, yo a quien en nombre del destino se me dijo “Basta” y se me mandó para el Príncipe Pío con unas recomendaciones, un estetoscopio y un manual diagnóstico del prurito de ano de las aldeanas vírgenes. [...]. Estúpido, estúpido, las nalgas del mozo que sube sin esfuerzo [...]. (Tds, 289)

Este monólogo inicia en el taxi que lleva a Pedro a la estación de Príncipe Pío, donde tiene que tomar un tren para irse a un pueblo lejano.

## **Ficha anexa nº 4: Cuadro de los nombres de los personajes**

	Nombres	Otras formas de designar a los personajes.
Nombres propios	Pedro	“don Pedro”, “el médico”
	Matías	En el burdel se denomina a sí mismo “Edipo”; una prostituta le llama “pitodeoro”
	Similiano	“don Similiano”, “el policía”
	Amador	“el auxiliar del laboratorio”
	D. <sup>a</sup> Luisa	“la ogresa”, “la presidenta”
	Dorita	“la nieta”, “la tercera generación”, “la novia”
	Dora	“la madre”, “la segunda generación”
	Florita	“la hija mayor de Muecas”
	Ricarda	“la redonda consorte”
	Apodos	Cartucho
El Muecas		Príncipe negro y dignatario “Muecas”, “el digno propietario”, “gentelman.farmer.Muecasthone”
Nombres descriptivos o genéricos	El pintor alemán	“el caballero de triste figura”
	El maestro	“el.que.lo.dijo.antes.que.Heidegger”, “el gran matón de la metafísica”
	dueña de la pensión	“patrona”, “la primera generación”, “la viuda”, “la madre mayor”, “la anciana”, “la decana”
	Criada de la pensión	“la maritornes ceñuda”
	Madre de Matías	“Pajarita preciosa”
	Policía interrogador	“uno de los omnipotentes habitantes de las oficinas”
	Abogado	“ardilla jurídica”
	Prostitutas	“obreras ápteras”, “inframujeres”
Serenos	“funcionarios abrepuertas”	



## **Ficha anexa nº 5:**

## **James Joyce**

Nació en Dublín, el 2 de febrero, día de Santa Brígida, Patrona de los Poetas de Irlanda, de 1882. Sus padres fueron John Stanislaus Joyce, jefe de una oficina de Recaudación de Impuestos, y Mary Jane Murray, de Longford, hija de un corredor de vinos. Su familia, compuesta de varios hermanos y hermanas, disfrutaba de una relativa holgura y su padre gozaba de gran popularidad como poseedor de la mejor voz de tenor entre los aficionados de Irlanda. En 1907 Joyce sufrió su primer ataque de iritis, grave enfermedad de los ojos que casi le llevó a la ceguera.

En 1904 se sintió forzado a un exilio voluntario y abandonó Dublín para vivir primero en París, desde donde se trasladó a Trieste y, posteriormente, a Roma, para volver a la capital francesa (de 1919 a 1939), hasta que el estallido de la II Guerra Mundial le indujo a trasladarse a Zürich, donde murió el 13 de enero de 1941.

## **Gustave Flaubert**

(Ruán, Francia, 1821 - Croisset, id., 1880) Escritor francés. Hijo de un médico, la precoz pasión de Gustave Flaubert por la literatura queda patente en la pequeña revista literaria Colibrí, que redactaba íntegramente, y en la que de una manera un tanto difusa pero sorprendente se reconocen los temas que desarrollaría el escritor adulto.

Estudió derecho en París, donde conoció a Maxime du Camp, cuya amistad conservó toda la vida, y junto al que realizó un viaje a pie por las regiones de Turena, Bretaña y Normandía. A este viaje siguió otro, más importante (1849-1851), a Egipto, Asia Menor, Turquía, Grecia e Italia, cuyos recuerdos le servirían más adelante para su novela *Salambó*.

Excepto durante sus viajes, Gustave Flaubert pasó toda su vida en su propiedad de Croisset, entregado a su labor de escritor. Entre 1847 y 1856 mantuvo una relación inestable pero apasionada con la poetisa Louise Colet, aunque su gran amor fue sin duda Elisa Schlésinger, quien le inspiró el personaje de Marie Arnoux de *La educación sentimental* y que nunca llegó a ser su amante.

Los viajes desempeñaron un papel importante en su aprendizaje como novelista, dado el valor que concedía a la observación de la realidad. Flaubert no dejaba nada en sus obras a merced de la pura inspiración, antes bien, trabajaba con empeño y precisión el

estilo de su prosa, desterrando cualquier lirismo, y movilizaba una energía extraordinaria en la concepción de sus obras, en las que no deseaba nada que no fuera real; ahora bien, esa realidad debía tener la belleza de la irrealidad, de modo que tampoco le interesaba dejar traslucir en su escritura la experiencia personal que la alimentaba, ni se permitía verter opiniones propias.

Su voluntad púdica y firme de permanecer oculto en el texto, estar («como Dios») en todas partes y en ninguna, explica el esfuerzo enorme de preparación que le supuso cada una de sus obras (no consideró publicable *La tentación de san Antonio* hasta haberla reescrito tres veces), en las que nada se enunciaba sin estar previamente controlado. Las profundas investigaciones eruditas que llevó a cabo para escribir su novela *Salambó*, por ejemplo, tuvieron que ser completadas con otro viaje al norte de África.

### **Émile Zola**

(París, 1840 - 1902) Novelista francés, principal figura del naturalismo literario.

Hijo de Francesco Zola, ingeniero emigrante italiano, y de Émilie Aubert, proveniente de la pequeña burguesía francesa, pasó su infancia en Aix-en-Provence y estudió en el colegio Bourbon. Fue compañero de Paul Cézanne, con quien mantuvo una sólida amistad, y tomó contacto con la literatura romántica, especialmente con la narrativa de Victor Hugo y la poesía de A. De Musset, su favorito.

Al morir su padre en 1847, se trasladó a París junto a su madre y continuó sus estudios en el instituto Saint-Louis. Tras fracasar en su examen de graduación, en 1859 consiguió un empleo administrativo en una oficina de Aduanas y en 1862 empezó a trabajar para el departamento de publicidad de la editorial Hachette. Se interesó por la poesía y el teatro, y colaboró para periódicos como *Le Figaro*, *Le Petit Journal* y *Le Salut Public*.

Sus primeros libros publicados fueron un conjunto de relatos titulados *Cuentos a Ninon* (1864), y una novela autobiográfica con influencia del romanticismo, *La confesión de Claude* (1865). Escribió dos obras de teatro que no fueron representadas, *La fea* (1865) y *Magdalena* (1865), y en 1866 fue despedido de Hachette. Comenzó a trabajar como cronista literario y artístico en el periódico *L'Événement*, y publicó los

trabajos de crítica pictórica *Mis odios* (1866) y *Mi salón* (1866), donde hizo una enérgica defensa de Manet, cuestionado en esa época por los sectores académicos

## **Ficha anexa n°6: glosario**

**Axiología<sup>1</sup>** : Teoría o descripción de los sistemas de valores (morales, éticos, estéticos, lógicos, etc.). Los micro-sistemas de valores se forman por el investimento de la categoría tímica (euforia/disforia) en los términos abstractos o figurativos.

**Destinador:** Actante que define el orden de los valores en juego en un discurso. Figura de autoridad, está en la fuente del contrato (el mandato) y de la sanción, asegurando el encuadre axiológico del relato. Desde un punto de vista modal, el destinador es definido por la factitividad (hace creer, hace querer, hace saber, hace hacer).

**Discurso:** Particularmente polisémico, el término de discurso designa, de una manera general, la realización del proceso semiótico manifestado, por ejemplo, bajo la forma de texto. Se puede considerar que tres parámetros definen el discurso: la enunciación (puesta en discurso), la interacción (dimensión pragmática: acción realizada y efectos producidos sobre el enunciatario) y el uso (los productos de la praxis enunciativa y cultural, bajo la forma de esquemas canónicos, de géneros, de registros, de fraseología, etc., la parte impersonal de la enunciación que convoca –o revoca- un enunciador individual al poner en marcha el discurso).

**Enunciación:** “Puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización” (Benveniste), la enunciación, primeramente rechazada de la semántica estructural por razones de método, ha sido luego reintegrada en el corpus teórico del análisis del discurso como presupuesto lógico del enunciado, y definida por las operaciones de desembrague y de embrague. En la perspectiva del discurso en acto, la enunciación es primero y su sujeto se define de una sola pieza como sujeto sensible de la percepción y sujeto discursivo de la predicación.

**Focalización:** Procedimiento de desembrague cognitivo que determina la posición y el modo de presencia del narrador (o del observador). G. Genette distingue así la

---

<sup>1</sup> Tomado del libro de Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*. Nathan Université. Paris. 2000. Páginas 260-268, Sacado de: <http://glosarios.servidor-alicante.com/narratologia>

“focalización cero” (narrador omnisciente que controla el conjunto de la escena narrativa, que sabe de ella más que sus personajes, que entra en su interioridad), la “focalización interna” (narrador borrado tras sus personajes, le delegan el encargo del relato o de la descripción, sin que el sepa más que ellos), la “focalización externa” (narrador exterior al relato, sólo da a conocer aquello que su posición autoriza).

**Isotopía:** Recurrencia de un elemento semántico en el despliegue sintagmático de un enunciado, produce un efecto de continuidad y de permanencia de un efecto de sentido a lo largo de la cadena del discurso. A diferencia del campo lexical (conjunto de lexemas que se relacionan con un mismo universo de experiencia) y del campo semántico (conjunto de lexemas dotados de una organización estructural común), la isotopía no tiene por horizonte la palabra sino el discurso. Puede concernir así al establecimiento de un universo figurativo (isotopías de los actores, del tiempo, del espacio), pero también a la tematización de este universo (isotopías abstractas, temáticas, axiológicas), y sobre todo a la jerarquía entre las isotopías de lectura (por la identificación de un núcleo isotopante que rige las isotopías de nivel inferior). Conectando isotopías, las figuras de retórica (metáfora, metonimia, etc.) instalan la coexistencia tensa y eventualmente competitiva de dos o más planos de significación simultáneamente ofrecidos a la interpretación.

**Modalidad, modalización:** Es llamado modal un predicado que modifica a otro predicado. Esta definición general puede ser compartida por las diferentes disciplinas que estudian el campo de la modalidad (lógica, lingüística, semiótica). La aproximación semiótica, distinguiéndose a la vez de la modalización lingüística (que caracteriza la relación que el sujeto enunciador mantiene con su enunciado, según sus grados de certidumbre, por ejemplo) y de la modalización lógica (que considera la modalidad en el cálculo proposicional fuera de la realidad cultural del discurso), considera que ésta forma, a nivel de la enunciación como al interior de los enunciados, es el “soporte constante del discurso” (J.C. Coquet). Se habla entonces de valor modal. Los enunciados elementales (enunciados de estado y enunciados de hacer) pueden funcionar como enunciados modales, poniendo así al desnudo la estructura interna del esquema narrativo: en el contrato es el hacer que modaliza al creer, al querer, al

saber...y finalmente al hacer (factitividad); en la competencia es el ser que modaliza la posibilidad de hacer; en la performance es el hacer que modaliza al ser (“hacer ser” define el acto); en la sanción es el ser que modaliza al ser o el parecer (la veridicción). Definiendo el estatuto mismo del actante, la modalidad puede ser manifestada por verbos modales (querer, deber, creer, saber, poder) pero también por formantes figurativos (un automóvil puede, por ejemplo, modalizar a su propietario por el /poder/). La estructura del actante es analizable a la vez en términos de paradigma modal (un sujeto puede a la vez querer hacer, poder hacer y deber no hacer) según una combinatoria eventualmente compleja, y en términos de sintagmática modal (su estatuto evoluciona a lo largo del discurso).

**Motivo:** Unidad de discurso fija y relativamente autónoma (bajo la forma de secuencia o de micro-relato), caracterizada de un lado por su estabilidad narrativa y figurativa, y del otro por su variabilidad temática: el motivo (del matrimonio, por ejemplo) puede recibir diferentes funciones según su posición en el relato (en posición de contrato inicial o de recompensa final). Se ha señalado con frecuencia el carácter migratorio de los motivos, que, de un texto a otro o de una cultura a otra, forman “bloques pre-construidos” de discurso, productos del uso socio-cultural..

**Narrador:** Instancia delegada por el sujeto de la enunciación, asume y toma a su cargo el discurso narrativo. Según esté o no explícitamente instalado en el relato, se habla de narrador intra-diegético o de narrador extra-diegético (G. Genette). Las nociones de perspectiva, de punto de vista y de focalización precisan las numerosas afectaciones del narrador (por esta razón, se le distingue del observador).

**Observador:** Sujeto cognitivo instalado por el enunciador, gracias al desembrague, encargado de recibir la información y de transmitirla. Sus modos de presencia en el discurso son variados: puede estar implícito, reconocible solamente por el análisis (así, por ejemplo, un “acontecimiento” es una “acción” considerada desde el punto de vista de un observador), puede estar manifestado por la indicación de un puesto de observación, puede estar instalado en el texto por una marca personal y un predicado

perceptivo, su actividad puede ser tomada a cargo por un actor instalado en el relato. Las relaciones entre observador y observado pueden ser complejas y reversibles (el sujeto que se sabe observado puede buscar modificar, manipular, engañar al sujeto observador...).

**Perspectiva:** A diferencia del punto de vista que implica un observador, la puesta en perspectiva depende de la textualización. Consiste en la elección que hace el enunciador, teniendo en cuenta las coerciones de la linealidad, al seleccionar el recorrido narrativo de tal o cual actor en detrimento de tal o cual otro, igualmente presente sobre la escena narrativa. Así, en la novela policial, la elección consistirá en colocar al lector en la perspectiva del investigador, en la del criminal o en la de la víctima...

**Punto de vista:** Conjunto de procedimientos utilizados por el enunciador para seleccionar los objetos de su discurso y orientar el enfoque. Esta noción intuitiva (depende tanto del lenguaje ordinario como del metalenguaje técnico) debe ser precisada. En efecto, se aplica a las diferentes formas de discurso: narrativo, descriptivo, argumentativo, y concierne en cada caso al juego de posiciones enunciativas (del desembrague al embrague), a la relación modal instaurada entre el sujeto (narrador, observador, argumentador) y su objeto, a las estrategias de estructuración que determinan las coerciones de la textualización (lo que está antes/lo que está después, las relaciones entre las partes y el todo, el paso de lo particular a lo general o inversamente, etc.). El vasto campo del “punto de vista” ha sido precisado con la ayuda de conceptos más específicos tales como “focalización”, “perspectiva”, “observador”.

**Pragmática:** La dimensión pragmática designa al universo de la acción propiamente dicha, pone en escena sujetos humanos en relación con objetos concretos (tesoros escondidos, territorios a conquistar, peligros de los que huir, etc.). Esta dimensión es puesta en marcha en los discursos etno-literarios (relato mítico, cuento...), literarios (novela, cuento...) o sociales (periodístico en relatos de hechos diversos,

publicitario...). El empleo que se hace en semiótica del término “pragmático” debe ser distinguido de la “Pragmática”, disciplina de la teoría del lenguaje que considera el análisis de la lengua en acto a través de su efectuación y de sus efectos sobre el interlocutor (interacción).

**Programa narrativo:** Operación sintáctica elemental de la narratividad que asegura la transformación de un enunciado de estado (de disjunción, por ejemplo) en otro enunciado de estado (de conjunción) por la mediación de un enunciado de hacer. La estructura de un texto narrativo presenta una arquitectura compleja de programas que pueden ser repetidos (de fracaso en fracaso puede conducir al éxito, marcando así la dificultad de la prueba), engastados (un programa puede encontrarse suspendido o desviado por la realización de otros programas), jerarquizados (la realización de un programa “de base” puede exigir para cumplirse la realización de programas intermediarios, llamados “de uso”). Finalmente, la rejilla cultural de lectura de relatos contextualiza los programas en un esquema canónico de alcance general que ordena su recorrido y orienta sus finalidades: el esquema narrativo.

**Sema:** También llamado figura sémica, constituye la unidad mínima de significación. Unidad diferencial, es el término resultado de una categoría, es decir, de una estructura relacional construida por oposiciones elementales constituyentes (libertad/impotencia, vida/muerte, naturaleza/cultura, etc.) o por diferencias graduables en una escala polarizada (frío/tibio/calor). Los tipos de semas son variados, considerando la complejidad de arquitecturas sémicas. Se retienen generalmente el núcleo sémico (sema inherente o genérico) y el clasema (sema contextual o aferente).

**Semema:** Efecto de sentido producido por un lexema con ocasión de su manifestación en discurso, a través del conjunto de semas que actualiza, núcleo sémico y semas contextuales. El semema designa así las significaciones realizables o realizadas de una palabra en contexto (las acepciones).

**Sujeto:** Actante de la enunciación (el sujeto del habla) y actante del enunciado (el sujeto de hacer y el sujeto de estado), se define por su relación con un predicado

(modal o descriptivo). Pieza central de la escena actancial, se define también por su relación con los otros actantes: el objeto (de mira o de temor, por ejemplo, con el cual es conjunto o disjunto), el Destinador (que determina la orientación de su recorrido) o el anti-sujeto (que se le opone). J-C. Coquet ha introducido el concepto de no-sujeto para designar al actante de la predicación mas no de la asunción, que no está comprometido por los actos que cumple, que se asimila a su función actuando “mecánicamente”, que se disuelve en aquello que tiene por función realizar. En esta perspectiva, el actante de la pasión, al perder la matriz cognitiva de su acción, depende de la clase de los no-sujetos.

**Temática, tematización:** Operación que consiste en reconocer, a partir de una o de muchas isotopías figurativas, una isotopía más abstracta, subyacente a los contenidos figurativos de los que condensa la significación global, la orienta e integra ahí valores. Así, una “evasión” espacial o temporal tematizará una partida a un viaje o una evocación de la infancia actualizando ahí el valor “libertad”.

**Valor:** La semiótica asocia e integra tres definiciones de valor: lingüística (el valor como efecto de sentido diferencial), económica (el valor como lo que define el carácter deseable, negociable o disputable de un objeto o de un bien) y axiológica (el valor como elemento constitutivo de una mira ética, de normas morales, de un sistema estético). Así concebido, el valor puede recibir una definición modal elemental (es, por ejemplo, el “ser querido”, o el “ser temido” del objeto), es claramente distinguido del objeto en el cual se inviste (lo que el sujeto pone en la mira, negocia o arranca, es el valor que afecta al objeto, espejo del sujeto mismo), ser puesto en circulación en el cuadro de las estructuras narrativas (don, apropiación, intercambio, renuncia, conflicto, etc.) y encarnar el dispositivo axiológico que, salido del destinador, lo ha seleccionado. El proceso previo que condiciona la emergencia y la definición de los valores establecidos depende del juego de las valencias.