

Monólogos y Polifonía en Tiempo de silencio de Luis Martin Santos

TOUIL Khalida¹

¹Universidad de Orán 2 Mohamed Ben Ahmed, Argelia.

touilkhalida@yahoo.fr

Recibido: 13/10/2019,

Aceptado: 30/12/2019,

Publicado: 31/12/2019

ABSTRACT: *Our article entitled "The Polyphony in the Monologues of Tiempo de Silence by Luis Martin Santos" aims at the descriptive analysis of the phenomenon of polyphony in monologues, on the one hand, and the way in which this polyphony is constitutive of the literalism of another.*

The presence of monologues in Tiempo de silencio is very particular, not because it is the sole or main narrative device, but because it reflects the interior, the intimacy of the characters, and the crossing of many voices that create complex architectures. Therefore, we can say that Tiempo de silencio is a polyphonic work.

By analyzing the polyphony of monologues, we try to observe and demonstrate the following hypothesis: Martin Santos's monologue is one of the most important elements involved in the creation of the fictional universe of the novel, their presence allows us to characterize the characters in this novel. Thanks to these inner discourses, we learn what are the problems, the contradictions, the frustrations, the moral turpitude of these characters

KEYWORDS: Monologues, Interior; Polyphony, Tiempo de silencio

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.

Nuestro trabajo lleva por título *Polifonía y monólogos en Tiempo de silencio de Luis Martín Santos*. Nos proponemos analizar de manera descriptiva el fenómeno de la *polifonía* en los monólogos.

La elección de la novela de Martín Santos como obra de nuestra investigación, se inscribe dentro del contexto de un estudio sobre la literatura española contemporánea durante nuestra formación universitaria.

Una de las informaciones que hemos aprendido era que *Tiempo de silencio* después de una compleja imitación de autores diversos, tras varias aceptaciones y revisiones de lo aceptado, tras haber rescatado recursos caídos en desuso y haber explorado novedades, Martín-Santos volvía a conectar con las preocupaciones sociales de sus colegas, pero con una fórmula narrativa completamente diferente, que ha convertido a *Tiempo de silencio* en la más eminente novela social española. Dicho de otra manera, decimos que, *Tiempo de silencio* es una novela de apertura, pues inicia un nuevo camino en la novela española de los años 60. La originalidad de esta obra no radica en la historia, que ocupa un segundo plano en la novela estructural, sino en el discurso, en la manera de contar la historia. El contenido narrativo de *Tiempo de silencio*, al igual que en la novela social, sigue mirando hacia la realidad subdesarrollada del país. No en vano, la historia se sitúa a finales de los años 40, luego la realidad a principios de los 60 no había cambiado mucho, sobre todo entre los componentes de las clases baja y proletaria. Pero tampoco para la gente con aspiraciones intelectuales, por culpa del atraso y del provincianismo.

Lo innovador en *Tiempo de silencio* son las técnicas novelísticas que utiliza su autor, nuevas en España, pero muy comunes en Europa y América desde décadas atrás.

Martín Santos se aleja de la narrativa objetivista, y crea un personaje novelístico en función de su individualidad. Esto se manifiesta en varios aspectos: monólogos interiores, discursos directos e indirectos libres, diálogos, es decir que recurre a muchas facetas psicológicas. Con esto asistimos a una multiplicidad de visiones y una pluralidad de enfoques.

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.

Por otro lado, vemos que la interpretación literaria nos dirige hacia el sentimiento de tener un libro hablante, una obra viva, donde se cruzan muchas voces, que crean una complejidad de arquitecturas frásticas e imágenes, que dan lugar también a una ironía y un humor trágico. Esto nos lleva a decir que la polifonía es el carácter predominante de la obra. Hemos observado que esta *polifonía* está muy a menudo relacionada con los monólogos, y que esta relación se manifiesta de maneras diferentes.

En efecto 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.

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 bajeza 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.

Antes de adentrarnos en el análisis, nos parece importante da una definición del concepto Monólogo interior. Llamamos monólogo interior todo discurso autonomizado que consiste en transmitir el pensamiento de un personaje. Es un diálogo entre un Yo locutor y un Yo receptor. Puede ser ordenado, cuando las ideas se presentan lógicamente, siguiendo un orden lógico, como pueden ser caóticos cuando están presentados de manera incoherente e irracional.

El grado de irracionalidad e incoherencia en los monólogos de M.S. es moderado, es decir que cualquier lector pueda entender sin ninguna dificultad el discurso del personaje monologante.

Por lo que toca su distribución a lo largo de la novela, notamos que 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) (9 páginas)

Otros monólogos ocupan una parte de la secuencia, pero la emancipación por relación al narrador viene marcada por un aislamiento mediante unas comillas, (7 págs.)

«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 interrumpir 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)

Con esto asistimos a una mezcla entre monólogos introducidos con una tipografía, y otros sin; en este caso diríamos que la originalidad de esta obra se encuentra dentro de esta tensión permanente establecida por estos signos tipográficos, 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.

Lo que llama la atención también en esta obra es que El locutor 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 primer de singular (yo), sin embargo, encontramos pasajes en la segunda y otros en la tercera, siempre de singular.

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 → 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 enunciadador 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.

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.

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)

¹ BENVENISTE, E., Problèmes de linguistique générale, Paris: Gallimard, 1976, p. 215.

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.

De esta forma, mediante este desdoblamiento, dicho personaje se convierte en testigo, cómplice y protagonista de un obsesionante drama².

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 desenfadada, 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.

Concluimos nuestro trabajo diciendo 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 social².

² 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.

Siguiendo diferentes criterios, el autor llega 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.

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.

Bibliografía

- GRANDA, Juan Luis Suarez, *Tiempo de silencio. Luis Martín-Santos*. Madrid: Alhambra, 1986.
- LABANYI, Jo, *Ironía e historia en tiempo de silencio*. Madrid: Taurus, 1985.
- LAZARO, José, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- MORALES LADRÓN, Marisol, *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín-Santos. Aproximación a un estudio de deudas literarias*. Bern: Peter Lang, 2005.
- 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.
- REY Alfonso, *Noticia de Luis Martín-Santos y Tiempo de silencio*", en Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona: Crítica, 2000.
- REY, Alfonso, *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1977.
- RIEZU, Jorge, *Análisis sociológico de la novela «Tiempo de silencio.»* Salamanca: San Esteban, 1993.
- 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.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.