



ISLAS, 47(146):85-91; octubre-diciembre, 2005

Ricardo Vázquez
Díaz
José Domínguez
Ávila

*De la imagen artística
plástica a la literaria:
interdiscursividad en
Tiempo de silencio
de Luis Martín-Santos*

P

ara Mijaíl Bajtín el conjunto de géneros discursivos y su interacción dialogizada es un aspecto constitutivo de las culturas. A cada esfera de la actividad humana corresponderían entonces modalidades específicas de producción y recepción de ciertos discursos sociales. Hecho que lleva a aceptar que un género, más que predetermined el curso que seguirá el intercambio discursivo, dispone para esa interacción un marco, conjunto de datos previos y conocimientos organizados como competencia y memoria genéricas.¹

Como es sabido, Bajtín desarrolló estas teorías en la novela, y estableció la clave para el dialogismo novelístico en dotar al discurso del otro de una significación histórica de la que carece en su contexto diario. *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos, ofrece, por el estructuramiento de la ficción a través de la interdiscursividad y el intertexto, así como por el uso de la ironía parodiante de todas las voces, una especial oportunidad de escuchar ese diálogo textual.

Nos parece oportuno mantener la distinción entre intertextualidad e interdiscursividad. Aplicaremos la primera a la presencia de un texto en otro, ya sea como cita explícita o incorporada en estilo indirecto; y la segunda, a la inclusión de rasgos considerados específicos de una formación discursiva en otra, no solo en lo referido a géneros literarios sino también a las manifestaciones artísticas en general. Claro que la presencia de estos fe-

¹ Cf. Ken Hirschkop: «¿Es real el dialogismo?» en *Nueva imagen*, pp. 91-110, Puebla, 1993.

[85]



nómenos no es gratuita. No son los discursos los que circulan, como si tuvieran vida independiente; la selección se inscribe en el conjunto de opciones que realiza el autor en el proceso de producción desde su posición como sujeto cultural, y cuyas marcas registra el texto que produce.

Receptor de la tradición de la novela moderna, Martín Santos cierra el camino de la narrativa social-realista en la España de los cuarentas y cincuentas; y abre nuevos rumbos para los narradores más jóvenes. Uno de los méritos más significativos de este texto radica precisamente en ser esa pieza de engarce, y su novedad está más allá de su asunto: Madrid de la posguerra, en el método empleado para modelarlo. Aun así, no se puede desdeñar el contexto referencial del texto: esa España de los áridos cuarentas, aislada del mundo por el telón fascista de Franco; hacia allí irán los desenmascarantes dardos ideológicos del autor.

La riqueza estilística de la novela en cuestión, hace que cada pasaje pueda ser estudiado minuciosamente; sin embargo, hay fragmentos cruciales que contienen un precipitado de los recursos trabajados por el autor. Episodios como la noche madrileña, las espirales mentales de Cervantes o el monólogo final, han sido revisitados por la crítica. Existe, a nuestro entender, otra imagen de gran densidad y trascendencia: la contemplación de *El Gran Buco* de Goya, unido íntimamente a la conferencia del filósofo; pasajes contiguos y enlazados por la maestría con que Martín Santos transforma la imagen artística plástica en imagen literaria ficcional.

La efectividad imaginativa, inherente a toda cognición, parte de la realidad y es siempre actividad consciente que busca la anulación de lo real para profundizarlo. La ficción permite al autor crear lo que desee, pero hay un límite de aceptabilidad condicionado por la verosimilitud, referencia evaluante que el discurso proyecta fuera de sí, que apela a una concepción de la realidad y que cuenta con la organización interna del texto y sus condiciones de producción y recepción.² Esta gradación de lo ficcional engendra la alteridad y el límite que, al ser transgredido abre el camino del fantástico: encarnación del mal, al menos en su sentido funcional, pues genera una perturbación del orden que puede o no ser solucionada.³

²Cf. A. Greimas: «El contrato de veridicción», en Renato Prada Oropeza (comp.): *Lingüística y literatura*, pp. 56-72, Universidad Veracruzana, México, 1978.

³Cf. Víctor Bravo: *La irrupción y el límite*, UNAM, Veracruz, 1988.

[86]



Las imágenes artísticas poseen la capacidad para entregar lo abstracto a través de lo concreto, siendo a un tiempo ambas cosas. Luis Martín Santos sabe que ella puede ir más lejos que el lenguaje porque es una frase donde la intrínseca infinitud de la lengua no se fija, sino que se potencia en la recuperación de una totalidad antes perdida en la recepción, garantizada ahora por el diálogo interdiscursivo.

Hemos llegado hasta el extremo del fantástico porque, en el pasaje escogido para el análisis, se quiebra dicho límite. Parado frente a la reproducción del cuadro que Goya pintó en 1798 –máscara ya del original– Pedro, el protagonista, tiene una visión onírica tras la que se escuda el narrador para construir una imagen de enorme impacto en la trama. Más que flujo de conciencia, es pausa digresiva disfrazada por el rejuego interdiscursivo y la ficción.

La contemplación de *El Gran Buco* abre un momento novelar donde se reconcilian la sucesión temporal y las relaciones causa-efecto, con la simultaneidad de la imagen visual. El gesto caprino en el levantamiento de la manzana, anuncia la escena siguiente: la del filósofo, con la cual forma una unidad cuyos marcos textuales son la ficha técnica del cuadro, pie de foto, además de la reproducción contemplada. En este segundo momento el narrador ya no se esconde, sino que organiza el espacio de la conferencia según el estratificado *Infierno*, y si antes prefirió el discurso pictórico, ahora se sustenta en lo alegórico e irónico.

La alegoría se refiere etimológicamente a un discurso otro, omitido y verdadero, omisión que concuerda excelentemente con las necesidades e intenciones del autor. En el Medioevo se relaciona estrechamente con el realismo en ese rodeo motivado por el tabú, y que viene a ser en definitiva el alejamiento propio de la ficción ya comentado. Su misión principal fue siempre didáctica, y en este sentido construye esta imagen Martín Santos, para mostrar la estratificación del cónclave, que es también la de España, y el aquelarre voluptuoso y oprimente de Goya, que también es España.

La primera secuencia opone el buco expiatorio, Pedro, que pagará por un crimen particular que no cometió: el aborto de Dorita, y por uno social del que es víctima: la asfixiante sociedad que lo margina; al buco gozador, dominante, descrito con mayor detenimiento. La potencia de este animal está asociada primeramente a

[87]



lo sexual; deposita su pezuña izquierda sobre los abortados mientras a sus pies yace la «muchedumbre femelle». Con el levantamiento de la pezuña derecha se abandona a Goya: las mujeres son ahora finas y selectas, van en busca de la verdad, la fuerza del buco viene ahora de su saber o más bien de su discurso, que «ilumina» sus mentes. Trae una máscara y nos mira con su único ojo, todos somos incluidos en la masa expectante a través de la primera del plural, solo un momento, para indicarnos la verdadera dimensión de la mirada. «Únicamente el ojo pertenece a la realidad submascarina. Y desde allí periscópicamente nos contempla para fascinarnos mejor. ¿Pues para qué tiene tan listo el ojo? ¿Para mirarnos mejor! ¿Para qué tiene tan alto el cuerno? ¿Para encornarnos mejor!» (: 177). Como el lobo Feroz a la Caperucita Roja.

Entonces se funden ambos momentos y «cuerpos abortados yacen resucitalcitrantes mientras masas inermes son mostradas como revolucionadas», clara alusión al quietismo ante Franco de un pueblo segmentado. La crítica al buco se hace entonces directa «das tu pezuña izquierda con gesto dadivoso, pero amagas con la derecha» y se le increpa la superioridad sentida frente a la muchedumbre sin salvación. Casi al final aparece otra imagen deslumbrante, ausente también de la obra de Goya: unos reyes nórdicos atan los cuchillos a la mesa para reducirlos a cubiertos, referencia a los Austria, revitalizados en el imaginario social por los ideólogos franquistas. El buco sabio está de su lado, se ha vendido a Alemania.

Aun cuando el lector pueda apreciar el texto pictórico como complemento del literario⁴ (¿o viceversa?), la mezcla de ambos discursos en la imagen suscita más interrogantes sobre el significado total, si acaso es posible, de lo que el autor desea comunicar. La alegoría y la ironía ofrecen claves de interpretación más seguras en la segunda secuencia, la del filósofo. El abandono gradual del referente goyesco en la imagen literaria antes descrita garantiza, por medio de la incorporación de elementos que se repetirán en la posterior cadena narrativa (la búsqueda femenil de la verdad, el contrapunteo derecha/izquierda, la filiación germana), el enlace necesario para la competencia lectora.

⁴ Algo a tener en cuenta para próximas ediciones.



El edificio donde tendrá lugar la conferencia es un cosmos dividido en tres esferas superpuestas: el infierno, donde se funden el mal y el placer en un baile de criadas indiferentes a la voz del «Maestro». En la esfera media, más heterogénea, se hallan Pedro y las señoras de clase alta, expectantes. La tercera esfera, y superior, corresponde al estrado desde el que hablará «la más aguda conciencia celtibérica», *locus* virtual hasta la aparición de su único inquilino; el filósofo levanta una manzana y habla de la diferencia de perspectiva que la hace única para cada esfera.

Reconocemos en ese baile de criadas a la «muchedumbre femelle», y en las distinguidas señoras a aquellas que corrían en pos de la verdad. Este que también enarbola la fruta no es otro que el Gran Buco. Las secuencias se superponen como los discursos y los intertextos; se aclara el sentido. ¿Qué es ese cosmos estratificado donde una minoría se deja embaucar por el sabio y una multitud se divierte, vuelta sobre su miseria, ahorcada por su cordón umbilical? España. ¿Quién es este enmascarado, responsable del aquelarre, «solemne, hierático, consciente de sí mismo, dispuesto a bajarse hasta el nivel necesario, envuelto en la suma gracia, con ochenta años de idealismo europeo a sus espaldas, dotado de una metafísica original [...] amante de la vida, retórico, inventor de un nuevo estilo de metáforas, cataador de la historia, reverenciado en las universidades alemanas de provincia, oráculo, periodista, ensayista, el-que-ya-lo-había-dicho-antes-que-Heidegger?» (:182) José Ortega y Gasset.

Al empleo de la imagen artística, la alegoría y los intertextos, se suma lo extraordinario. La ruptura del límite entre lo real y lo ficticio, salvada por la conciencia fabuladora del personaje, lo instaura en el texto, en esa escena de brujería; en ese modo de tratar la palabra que favorece el cambio de plano, la aparición de una nueva dimensión referida a lo real, una palabra que elude, eufemística, como llama el propio Ortega y Gasset a los tropos.

El nombrar los objetos mediante tecnicismos y frases traslaticias resalta la incongruencia entre el parecer y el ser; la presencia del discurso de las ciencias naturales, las humanísticas y las matemáticas, como metáforas creíbles, desarrollan aún más la heteroglosia; la reiteración de calificativos y estructuras sintácticas congela las imágenes mismas, torna extraño el lenguaje, esa glosa constante ironiza tanto el contenido como la forma.

[89]



La escritura irónica nace también de la (con)fusión de la fantasía y la realidad, construcción híbrida ideal para reflejar circunstancias histórico-sociales de igual naturaleza. Las culturas liminales, y por ende sus sujetos, tienden a este empleo carnavalesco de las tradiciones; en medio de la censura franquista Luis Martín Santos encuentra en la ironía y la parodia sus mejores armas.

Todo el fragmento estudiado es un intento cabal por subvertir el orden, pero el narrador se encarniza en el personaje del filósofo de palabras que son «vitaminas y eledones». Junto al contraste, tan caro a este barroquísimo texto, la ironía es potenciada hacia el final de la primera secuencia, cuando el narrador, luego de haber acusado al Buco de traidor, asume la voz del pueblo: «pero eres bueno; por eso alzas tu pezuña izquierda más alta que la derecha (...) Por eso te haces aficionado y afionas a la gente bien tiernamente a la filosofía (...) y, no mirando tu máscara sino tu ojo, pasaremos por alto los cuernos y te llevaremos a la tumba cantando un gorigori que parecerá como triste.» (: 180)

Un último dato nos gustaría resaltar. Lo interdiscursivo y la intertextualidad abarcan también el método mismo de creación. La estrecha relación con Cervantes, en la incorporación de un método condicionado por similares contextos de producción; y con Goya, en un abrazo mucho más existencial, nacido de la actitud del artista moderno frente a la sociedad que pretende arrebatarse sus valores; inserta a Luis Martín Santos en la más clásica tradición moderna y española. La prole de aquellos que gustaron de la máscara de la ficción para evadir la censura y penetrar más hondamente la realidad; de quienes gozaron un sentido crítico ejemplar regido por la ironía como venganza y dolor que trastoca la risa en muecas goyescas.

Esos discursos, que duplican y fundamentan el del enunciador particular, se convierten en garantes de la significación y el placer estético. Mediante la interdiscursividad de estas imágenes, y de la novela toda, el autor se reúne cabalmente con el contenido de su cultura; nupcias de su deseo creador con formas nuevas y establecidas que arrastran al lector, también como agente social cuya identidad, al igual que la del autor, se construye como competencia para lo relacionable. Más que proclamar el evangelio de la muerte del Sujeto, las relaciones intertextuales e interdiscursivas, muestran una vez más que el análisis de ellas

[90]





perdería eficacia si se lo elimina, aún cuando se lo sustituya por un discurso dotado de características de sujeto, entre ellas, la de circular por sí mismo.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón: «La imagen literaria» en *El aire y los sueños*, pp. 123-136, México, 1958.
- Bravo, Víctor: *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988.
- Greimas, A. J.: «El contrato de veridicción» en Renato Prada Oropeza (comp.): *Lingüística y literatura*, pp. 56-72, Universidad Veracruzana, Veracruz, 1978.
- Hirschkop, Ken: «¿Es real el dialogismo?» en Lauro Zavala (comp.): *Diálogos y fronteras*, pp. 01-110, Nueva Imagen, Puebla, 1993.
- Martín Santos, Luis: *Tiempo de silencio*, Arte y Literatura, La Habana, 1986.
- Nycz, Ryszard: «La intertextualidad y sus esferas». *Criterios* (número especial), pp. 95-116, La Habana, 1993.
- Zavala, Lauro: «Hacia una teoría dialógica de la liminidad cultural» en *Diálogos y fronteras*, ed. cit.

[91]