

Aplicación del modelo actancial de A.J.Greimas a la lectura de **Tiempo de silencio** de Luis Martín Santos

Alex Broch

I. A MODO DE INTRODUCCION

a. *Lectura mítica de Tiempo de silencio.*

En el curso académico 1972/73 realicé un estudio sobre la novela de Luis Martín-Santos, **Tiempo de silencio**. En aquel entonces, preocupados por la práctica y aplicación de las distintas metodologías críticas, desarrollamos nuestro trabajo a partir de los planteamientos y orientaciones definidos como de *Crítica mítica* y que nosotros realizamos siguiendo básicamente las orientaciones del profesor chileno Juan Villegas en su libro **La estructura mítica del héroe** ⁽¹⁾, de reciente aparición en aquel momento.

La base de nuestra elección se centraba en la creencia, válida para nosotros tanto entonces como ahora, que el discurso narrativo desarrolló en los primeros textos, ya fueran leyendas de tradición oral o mitos literaturizados, unos tipos o esquemas de configuración estructural que han pervivido hasta nuestros días aun cuando su forma externa, por necesidades lógicas y evidentes, se haya adaptado a la idiosincracia histórica de cada época. La *narratividad*, la *teatralidad*, así como la *poeticidad*, están fuertemente determinadas desde sus mismos orígenes. En el campo de las estructuras narrativas ha habido enriquecimiento en su variedad y complejidad, sobre todo en el presente siglo, pero mucho de lo que hoy se investiga o establece está ya dado en los primeros textos. Incluso ya en los mismos textos sagrados y bíblicos. En este aspecto es muy ilustrativo un libro como **Semiótica narrativa: relatos bíblicos** de C.Chabrol y L.Marín, publicado en París en 1971 ⁽²⁾. También son muy interesantes las importantes aportaciones de Georges Dumézil en **Del mito a la novela** ⁽³⁾, donde plantea e investiga el tema de la génesis de las epopeyas en los pueblos de origen indoeuropeo.

La orientación que dimos a nuestro trabajo tuvo su continuación aquel mismo año con otro estudio, éste sobre la breve obra dramática o teatral de Julio Cortázar **Los Reyes**. Titulamos nuestro ensayo "**Los Reyes**" de Cortázar o la transformación del mito clásico. Intentamos demostrar cómo a partir de la estructura clásica del mito de Teseo, Ariadna y el Laberinto, realiza una transformación ideológica de su contenido hábil e intelectualmente sumergido en una simbología mítica. El referente de su crítica era cualquier sociedad de régimen totalitario, sin embargo, por la misma biografía de Julio Cortázar, muy bien podría identificarse con la ascensión política del mito peronista en la sociedad argentina de los años cuarenta. Y ello lo hacía partiendo de unas estructuras ya establecidas en el mito clásico si bien transformando el comportamiento y actitud de algunos de los personajes sobre los que se construye el texto que da origen a la narración.

Así pues, cuando estudiamos la obra narrativa de Martín-Santos y Cortázar, partimos de estos planteamientos de la crítica mítica por creer, como afirmamos entonces, que: *una parte considerable de la narrativa de todos los tiempos se sustenta en unas estructuras formales y temáticas establecidas ya por la épica y la mitología. Las distintas situaciones humanas y su proceso han determinado las transformaciones ideológicas del planteamiento temático, sin embargo, la estructura generadora y profunda de este planteamiento, y aun de su estructura formal, se encuentra presente en los textos que se remontan a los primeros años de la cultura escrita* ⁽⁴⁾.

b. *Diez años después.*

Hoy, diez años después -este ensayo crítico fue escrito en la primavera del año 1983-, nos aproximamos de nuevo a la novela de Luis Martín-Santos para seguir nuestro trabajo de investigación sobre el texto pero esta vez lo deseamos hacer partiendo de un nuevo enfoque y orientación crítica. Pensamos que el texto lo permite y que la riqueza de la novela de Martín-Santos no se agota en una sola posible interpretación tal y como está demostrando la creciente bibliografía que en muy pocos años ha merecido ⁽⁵⁾. Así mismo, los distintos niveles constitutivos de una obra permiten diferentes enfoques por cuanto los distintos niveles, formales, temáticos o ideológicos, facilitan y permiten mejor una u otra perspectiva de análisis.

II. EN TORNO A UNA TERMINOLOGIA CONCEPTUAL

a. *Funciones/Mitemas/Actantes.*

Al iniciar una lectura estructural de un texto es conveniente establecer una mínima terminología operativa. Terminología, por otra parte, que ya ha sido fijada por los grandes clásicos del estructuralismo y que nosotros sólo pretendemos recoger y situar en este texto sin entrar demasiado a fondo en su presentación por cuanto ya lo hemos hecho en otros trabajos ⁽⁶⁾. Sin embargo diremos que todos los estructuralistas -Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Bremond- que han orientado sus investigaciones hacia el campo de la gramática sintáctica o lógica del relato, esto es hacia el proyecto de establecer y determinar las secuencias estructurales sobre las cuales se constituye el relato, se han visto en la necesidad de partir del hecho que toda macroestructura está compuesta de

microestructuras significativas, de pequeñas entidades de significación cuya secuencia externa constituye la estructura superficial del relato. En definitiva la necesidad de descomponer el todo en sus partes, operación ésta de descomposición-recomposición ya reflejada por Roland Barthes en su importante artículo *La actividad estructuralista* recogido en *Ensayos críticos* ⁽⁷⁾.

En nuestra *Lectura mítica de Tiempo de silencio* adoptamos el concepto de *mitema* para estas microestructuras de significación o unidades temáticas siguiendo la terminología establecida por C.Lévi-Strauss en su *Anthropologie structurale* ⁽⁸⁾ y que también recoge Juan Villegas en su libro anteriormente citado. En un ensayo que publicamos en la revista de investigación teatral *Estudios Escénicos* con el título de: *Estructures i funcions a l'obra dramàtica. Anàlisi de El Retaule del Flautista* ⁽⁹⁾, al aplicar toda esta investigación estructural a un texto dramático, hicimos un amplio análisis y explicación de esta terminología que desde Propp hasta Greimas ha ido variando o matizándose pero sin soslayar esta necesidad de configurar unidades parciales de significación aun cuando cada investigador establezca pequeños matices diferenciales o una terminología conceptualizadora distinta. En el ensayo a que nos referimos, "Estructura i funcions a l'obra dramàtica. Anàlisi de *El Retaule del Flautista*", analizando la obra de Vladimir Propp vimos cómo este autor en su trascendental libro *Morfología del cuento* ⁽¹⁰⁾ hablaba de *Funciones* definiéndolas como *las partes constitutivas fundamentales del cuento* ⁽¹¹⁾. Por su parte Lévi-Strauss a esta realidad constitutiva de la estructura narrativa la llama *Mitema*. Según manifestamos en el ensayo a que nos referimos: *Els "mitemes" són "grosses unités constitutives" que caldrà aïllar per trobar "determinades funcions" i assenyalar-ne el "caràcter de relació". El concepte de mitema és utilitzat per Lévi-Strauss en el capítol XI de la seva Anthropologie structurale i és emprat com a concepte terminològic per a referir-se a les diferents unitats de significat temàtic dels mites* ⁽¹²⁾.

En el campo del análisis estructural de la obra dramática fue el francés Etienne Souriau quien, en 1950, publicó su libro *Les deux cent mille situations dramatiques* ⁽¹³⁾ constituyéndose en el primer proyecto de descomposición y análisis interno de la leyes de configuración de un texto teatral. Comparado con los libros de Propp o Lévi-Strauss no posee una tanta rigurosidad metodológica pero hay que señalar cómo preocupado por unos mismos temas llega a unas posiciones similares a las de los autores citados. También Souriau descompone la unidad temática total en unidades parciales a las que llamará *situaciones*, más concretamente, *situaciones dramáticas* que corresponden a distintos momentos, *momentos escénicos*. La obra teatral queda, pues, descompuesta en distintas *situaciones dramáticas*, que en su utilización conceptual es equivalente a las *funciones* de Vladimir Propp y a los *mitemas* de Claude Lévi-Strauss. Los tres han definido una realidad constitutiva del funcionamiento interno del relato -narrativo o dramático- con nombres diferentes: funciones, mitemas, situaciones. Pero los tres hombres describen una misma realidad al referirse a la unidad mínima de significado narrativo.

Souriau, no obstante, considera que cada situación dramática está configurada por la tensión confrontada de una serie de fuerzas internas. A estas fuerzas las llama *funciones* -que no hay que confundir con la terminología de Propp-. Las distintas funciones, el juego de sus relaciones dan una determinada *situación*. En el análisis de

Souriau, consecuencia quizá del medio dramático sobre el que trabaja, las *funciones* llegan a tener más importancia de análisis que las mismas *situaciones* y ello por la simple razón que detrás de cada función suele haber el comportamiento de un personaje. En cada personaje habrá una fuerza en tensión que será la expresión concreta de una de las seis funciones dramáticas que Souriau establece como las fundamentales de toda situación dramática. Estas seis funciones dramáticas establecidas por Souriau para descomponer y analizar mejor el orden interno de las distintas *situaciones* dramáticas son *vectores* orientados hacia la consecución de un objetivo o deseo, que suelen enfrentarse a elementos, fuerzas, ideas o personajes, que dificultan su realización. De esta simple confrontación *deseo versus dificultad* surge y se configura todo el espacio escénico.

Las seis grandes funciones dramáticas señaladas por Souriau en su libro **Les deux cent mille situations dramatiques** son las siguientes:

Función 1. Personaje portador de una fuerza temática que inicia una situación.

Función 2. Personaje representante del valor hacia el cual se orienta la fuerza temática de la F.I.

Función 3. Personaje receptor de la acción emprendida por el personaje que cumple la F.I.

Función 4. Personaje oponente a la realización de la fuerza temática de la F.I.

Función 5. Personaje árbitro que decide la realización o no realización de la fuerza temática de la F.I.

Función 6. Personaje auxiliar que refuerza cualquiera de las funciones anteriores.

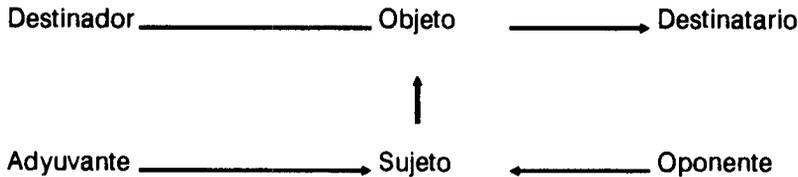
No entramos en el comentario atento de cada una de estas funciones ni en el análisis que esta *teoría de las funciones* de Souriau sugiere. Y no lo hacemos porque no es éste el motivo de este estudio. Hemos presentado esta *teoría de las funciones*, porque supone la base del pensamiento sobre el que se configura el *modelo actancial* de A.J. Greimas. Greimas, en su **Sémantique Structurale**^{(13)bis}, elabora su esquema de modelo actancial que luego ha ido ampliando y perfeccionando en otros trabajos⁽¹⁴⁾, pero que es, en buena parte, deudor del trabajo de Souriau.

b. *El modelo actancial de A.J. Greimas.*

Es en el capítulo *Réflexions sur les modèles actantiels* de **Sémantique Structurale** donde Algirdas J. Greimas presenta y plantea su modelo de análisis. Antes, no obstante, sigue el proceso que nosotros hemos presentado en este texto. Es decir, analiza las aportaciones de Vladimir Propp en su libro **Morfología del cuento** deteniéndose en las 31 funciones establecidas por el investigador ruso. Posteriormente entra en el estudio de la obra de Souriau a partir del libro anteriormente mencionado **Les deux cent mille situations dramatiques**, para finalizar hablando del modelo actancial y la crítica psicoanalítica centrándose en el libro de Ch. Mauron **Psychocritique du genre comique** (1964). Como dice Greimas *Ainsi, le désir, retrouvé tout aussi bien chez Propp que chez Souriau, ressemble à la libido freudienne*⁽¹⁵⁾. Greimas recoge la aportación de Mauron pero, sin embargo, es bastante crítico con ella por la falta de *cientificidad* del proyecto psicoanalítico.

Así, como hemos mencionado, será el modelo de Souriau lo que está en la base de su análisis aun cuando él sea crítico, tanto de Propp como de Souriau, pero con el ánimo de llegar a un mayor perfeccionamiento de los estudios estructurales anteriores ⁽¹⁶⁾. La influencia de la obra de Algirdas J. Greimas en gran número de estudios críticos actuales es una buena prueba de ello, principalmente en el campo de la crítica francesa. La metodología de Greimas es hoy una metodología usual en el campo del análisis literario. Incluso colaboradores de Greimas, como Joseph Courtés, han escrito libros de introducción a la comprensión de la metodología y actitud del *maestro*. Nos referimos a **Introducción a la Semiótica narrativa y discursiva** ⁽¹⁷⁾, publicada en el 1976 en Francia y traducida al castellano en 1980. En este libro Courtés hace una síntesis del pensamiento analítico de Greimas presentando el enfoque metodológico seguido y creado por este semiólogo, lituano de nacimiento pero francés de adopción. La influencia de Greimas se nota incluso entre los hispanistas franceses y, muy en concreto, lo hemos detectado en estudios y trabajos sobre la novela que nos ocupa, sobre **Tiempo de silencio**. Nos referimos a la publicación del *Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques* de la Universidad de Montpellier, **Co-Textes** ^{(17) bis}, y más concretamente, a las aportaciones de Claude Talahite, de la Universidad de Orán, "**Tiempo de silencio**", **une écriture de silence**, y de Jean Téna, **Pour une lecture de "Tiempo de silencio"**, recogidas en la presente publicación del C.E.R.S.

El modelo actancial de Algirdas J. Greimas se concreta finalmente en el siguiente esquema:



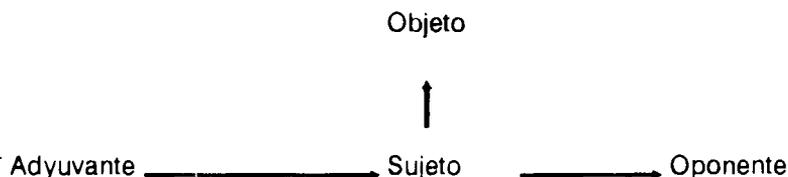
La explicación del presente modelo se encuentra desarrollada por el mismo Greimas en el capítulo mencionado: *Réflexions sur les modèles actantiels* de su **Semántica estructural**, así como en el libro de J. Courtés **Introducción a la Semiótica narrativa y discursiva**, principalmente en los apartados 2.2.2 *Observaciones introductoras sobre el modelo actancial* y 2.2.3 *El modelo actancial como sistema*. No vamos a hacer ahora una exposición pormenorizada de cada uno de los actantes por ser conocidos dentro del sistema de Greimas. Citemos, sin embargo, la breve síntesis con que Greimas presenta su modelo el cual ha sido pensado:

Induit à partir des inventaires, qui restent, malgré tout, sujets à caution, construit en tenant compte de la structure syntaxique des langues naturelles, ce modèle semble posséder, en raison de sa simplicité, et pour l'analyse des manifestations mythiques seulement, une certaine valeur opérationnelle. Sa

simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'opposant.⁽¹⁸⁾

El modelo actancial es, pues, un modelo de descomposición sintáctica de la estructura narrativa. Establece y determina las partes de relación que configura la totalidad narrativa. Como establece y señala Greimas su operatividad reside en su simplicidad y se orienta sobre el pivote axial descrito por la relación: Sujeto versus Objeto. Es decir, la fuerza del deseo como acción o realización, como verbo -desear- es dinámico y genera toda una actividad que se configura como estructura estructurante, como base de la estructura narrativa.

En el presente análisis no pretendemos hacer un estudio muy pormenorizado de la aplicación del modelo actancial a la obra de Luís Martín-Santos, **Tiempo de silencio**. Más bien queremos presentar una aproximación al tema para avanzar en posteriores trabajos. Incluso todavía queremos simplificar más el modelo actancial de Greimas reduciéndolo a los actantes que consideramos esenciales y base de todo proceso narrativo o la mayor parte de ellos, son, a nuestro modo de ver, los actantes nucleares de toda estructura narrativa. Reelaboramos, pues, el modelo actancial de Greimas simplificándolo en los siguientes cuatro actantes:



El sujeto, el personaje, es siempre el eje esencial. Eje que tiende hacia la realización de un propósito -Objeto-. En esta realización se puede encontrar con una fuerza o personaje oponente que es la razón del conflicto y con otra fuerza o personaje, positivo, que es el ayudante para que pueda realizar su cometido.

Establecemos pues para casi toda narración dos vectores o fuerzas elementales cuya combinación posibilita el desarrollo narrativo. Estos vectores son:

Sujeto versus Objeto
Oponente versus Sujeto

III. ANALISIS ACTANCIAL

a. *El Oponente contra el Sujeto.*

Tiempo de silencio es la historia de un fracaso. Pedro quiere ser investigador y no lo consigue. La novela acaba con su marcha-huida a *provincias* a ser lo que él se había negado a ser: médico rural. De ahí que la relación Sujeto versus Objeto no se dé (S ---- O). En todo caso habría que hablar de Sujeto versus No Objeto (S ---- N.O.). Dentro del modelo actancial de Greimas que seguimos es evidente que el Oponente ha terminado por triunfar. (OP ---- S). De forma que enunciarnos la estructura final de **Tiempo de silencio** de la siguiente manera:

S ----- > O/ OP ----- > S = S ----- > N.O.

El Sujeto no consigue su Objeto porque hay una fuerza Oponente que se lo impide. Lo más importante es determinar cuál es esta fuerza puesto que ahí está la clave de la interpretación del texto. El actante Oponente de **Tiempo de silencio** es diverso. Hay muchos elementos de oposición que alejan progresivamente a Pedro de su objetivo para acercarlo a su fracaso. Nuestro propósito es señalar algunos de estos vectores, fuerzas, personajes, actantes, en definitiva, que funcionan como elementos de oposición dentro o contra el propósito inicial de Pedro.

La estructura externa de **Tiempo de silencio** se organiza en torno a sesenta y dos apartados de desigual extensión e intencionalidad narrativa. Es evidente que hay apartados o párrafos donde domina la caracterización psicológica del personaje pero hay otros en los que el autor arguye una reflexión personal sobre la sociedad civil que convierten el texto en una reflexión crítica sobre la sociedad española del momento. Estos párrafos de reflexión crítica serían básicamente los siguientes: 2/3/31/32/47/59/ y 62. La historia de España, pasado y presente, la configuración social, la psicología del español, son los puntos esenciales de esta reflexión crítica. Dentro de la herencia histórica que configura determinado presente encontraríamos bastantes de las *razones* que hacen imposible la realización del deseo -proyecto científico- de Pedro. Teóricamente estas *razones* funcionan como ideas *oponentes*, sin embargo no tienen traducción directa en la estructura narrativa de **Tiempo de silencio** como elementos determinantes; por ello no las consideraremos y atenderemos mejor a situaciones concretas y a personajes que, en cada momento, a lo largo del desarrollo narrativo tienen una intervención directa en el texto y configuran, por tanto, el nivel sintáctico y estructural del relato.

b. Secuencias narrativas y actantes oponentes.

Analizado el texto establecemos siete secuencias narrativas cuyo análisis nos permitirá comprobar y conocer el proceso vivido por el personaje dentro de la novela, así como Pedro, eje axial del texto, proyecta o recibe la acción de otros personajes cumpliéndose el modelo actancial de Greimas que seguimos concretado en los cuatro actantes principales.

Secuencia 1. Se desarrolla entre los apartados 1 a 27.

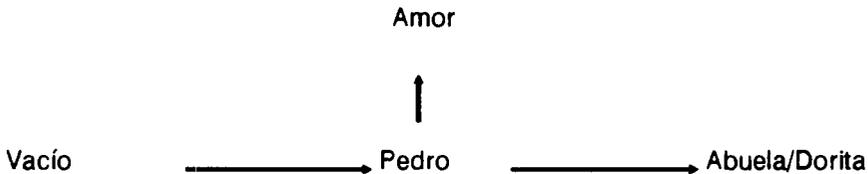
Esquema:



Comentario: La narración empieza con Pedro que trabaja en su plan de investigación contra el cáncer. La pérdida de las ratas será una carencia para la realización de su objeto. Amador advierte a Pedro que Muecas tiene, por lo cual es un actante ayudante porque facilita la realización del proyecto de Pedro. Muecas como poseedor de las ratas también lo es porque soluciona el problema y la carencia del material necesario. Pero Muecas, además de este rol positivo jugará otro de negativo que tendrá unas consecuencias mucho más graves; así, pues, también cumplirá una función de actante negativo u oponente. Muecas tenderá una trampa a Pedro involucrándole en la realización de un aborto que no ha cometido. La importancia de esta secuencia y de la acción de estos oponentes es determinante para el desarrollo posterior de la narración.

Secuencia 2. Se desarrolla entre los apartados 4 a 22. Esta secuencia se produce en el interior de la 1. Sin embargo por su importancia la señalamos de manera autónoma porque es una secuencia de significado distinta y complementaria de la primera y funciona y se desarrolla de manera paralela.

Esquema:

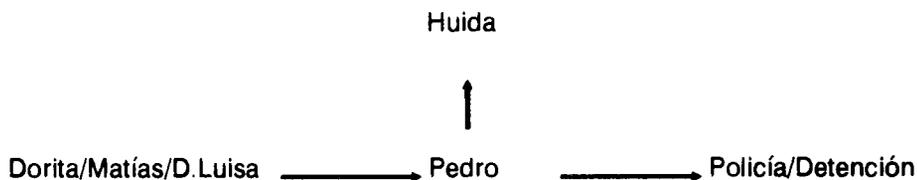


Comentario: Pedro tiene una concepción ideal del amor, es una concepción pareja a su mismo propósito social puesto que pretende ser investigador para resolver el problema del cáncer. Pero este objeto ideal del amor se truncará por la acción celestinesca de la patrona de la pensión donde él habita. La abuela de Dorita piensa que Pedro puede ser un buen partido para su nieta y le prepara una trampa -apartado 20- donde Pedro caerá a la vuelta de su frustrada visita a la casa de prostitución. La patrona de la pensión será pues otro actante oponente con la colaboración de la interesada Dorita que accede a los propósitos de su abuela. La acción *Ayudante*, como en otras

secuencias será un actante *vacío*. La mayor parte de las veces Pedro se enfrenta en solitario a sus oponentes.

Secuencia 3. Se desarrolla entre los apartados 28 a 42.

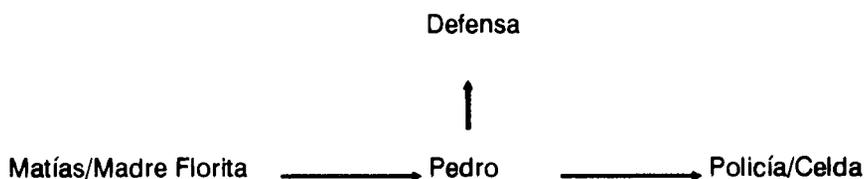
Esquema:



Comentario: Probablemente el principal error de Pedro sea la huida una vez se siente involucrado y en parte responsable de la muerte de Florita como consecuencia del aborto que tan salvajemente se la ha practicado. Este es un punto clave y cuesta entender el comportamiento de Pedro que determinará todo su fracaso posterior. Pedro no sabe hacer frente de una manera inteligente a la situación creada y emprende la huida. Su objeto es la huida. Dorita, Matías y Doña Luisa le ayudan. Son los actantes positivos en esta situación. Dorita le incita a la huida, Matías, su compañero y amigo, le busca un sitio donde cobijarse y Doña Luisa, que regenta una casa de prostitución, le acoge pensando que, quizá, algún día pueda necesitar de sus servicios. La policía al iniciar la persecución y detención es, evidentemente, el actante oponente.

Secuencia 4. Se desarrolla entre los apartados 43 a 54.

Esquema:



Comentario: A pesar de que Pedro una vez preso intenta demostrar su inocencia es también cierto lo que hace de una manera muy ténue, sin entusiasmo e -incomprensiblemente- aceptando al final su responsabilidad en el hecho. Los actantes ayudante/oponente son más importantes en esta secuencia que el mismo actante Objeto. Precisando más, de todos los actantes el decisivo de esta secuencia es la declaración de la madre de Florita que reconoce la inocencia de Pedro, que cuando él llegó Florita ya estaba muerta. Esta declaración es definitiva para resolver la situación de Pedro. De ahí

que la madre de Florita sea el *actante ayudante* más importante de toda la narración, de todos los que tiene Pedro. En esta secuencia tampoco hay que olvidar la labor de Matías que busca ayuda para su amigo hasta que le recomiendan que no se inmiscuya en el asunto o, como Jaime su amigo abogado, que hay que esperar. También la policía cumple en esta secuencia y de forma clara la función del actante oponente cuya labor más clara está en la retención a que someten a Pedro en una celda hasta la declaración de la madre de Florita.

Secuencia 5. Se desarrolla entre los apartados 55 y 56.

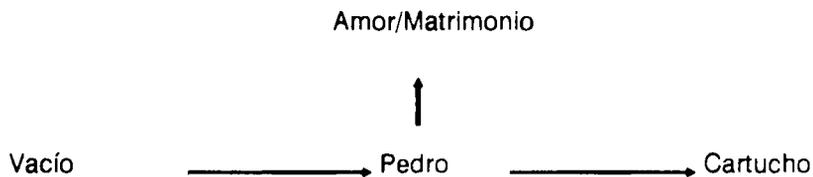
Esquema:



Comentario: Resuelto el caso Pedro vuelve o pretende volver a su situación inicial, a su proyecto científico, a la realización de su deseo, a la Investigación pero se enfrenta claramente con un oponente decisivo: el Director del Instituto donde él realizaba su investigación. La presencia de este actante es breve, menor, es un personaje secundario pero su decisión es trascendental para el futuro de Pedro y el final narrativo. No le prolonga la beca a consecuencia del escándalo que se ha producido y que puesto la duda sobre la honorabilidad de Pedro y le recomienda que vaya a una provincia, que deje la investigación -dudando de su capacidad para ello- y se dedique a ejercer la profesión. Así vivirá más tranquilo. Nuevamente Pedro no tiene ningún actante ayudante por lo cual es un actante vacío.

Secuencia 6. Se desarrolla entre los apartados 57 a 61.

Esquema:



Comentario: Resuelta la decisión sobre el futuro profesional falta dar respuesta al futuro personal. Pedro anuncia a Amador la voluntad de casarse con Dorita. En la

pensión se realiza una merienda para celebrar el final feliz y el noviazgo formal entre Dorita y Pedro. Este, Dorita y su madre asisten a una revista y posteriormente, a la salida, a una verbena popular. Y es en este punto donde Cartucho cumple su papel de oponente matando a Dorita. Es la venganza de Cartucho contra Pedro. Cartucho novio de Florita, sigue haciendo responsable de la muerte y del aborto de Florita a Pedro como médico y le devuelve el mal en la misma moneda: matando a su novia. Tampoco en esta secuencia hay actante ayudante para Pedro.

Secuencia 7. Se desarrolla en el último apartado, número 62.

Esquema:



Comentario: El último apartado es la culminación del fracaso profesional y personal de Pedro. Es una conclusión por la cual no hay otro actante que la propia acción de Pedro hacia su nuevo destino: ser médico *en provincias* lo cual, partiendo de su ideal anterior -ser un gran investigador- hay que entenderlo como un fracaso. La marcha es casi una huida enfrentándose a su nuevo destino desde la más estricta soledad. Pedro marcha solo a ser lo que no quería ser. **Tiempo de silencio** nos narra la causa de esa deserción y el itinerario existencial que sigue para llegar a ese nuevo destino que se le plantea al personaje protagonista al final de la novela.

IV. CONSIDERACIONES EN TORNO A LOS ACTANTES DOMINANTES.

Anteriormente ya hemos explicado que dos son los vectores que determinan toda narración:

Sujeto versus Objeto
Oponente versus Sujeto

Una vez aplicado el modelo actancial al análisis de **Tiempo de silencio** quisiéramos reflexionar sobre cada uno de estos actantes para llegar a un mayor conocimiento del texto estudiado. De los cuatro que configuran el modelo elegido: Sujeto/Objeto/Ayudante y Oponente los dos que ofrecen una mayor información/interpretación son Objeto y Oponente, y de los dos aún más el actante Objeto por lo que no dudamos en señalar a éste como el más importante. Afirmación, por otra parte, que ya quedaba contemplada en la primera frase de nuestro *Análisis*

Actancial cuando decíamos que **Tiempo de silencio es la historia de un fracaso**. Y que, por tanto, habría que hablar de un Sujeto versus No Objeto (S --- N.O.)

El actante Sujeto -Pedro- no ofrece, lógicamente, ninguna variación. Pedro se proyecta hacia el Objeto o recibe las acciones del actante Ayudante y del actante Oponente. Sorprende y define al personaje y su situación de aislamiento y soledad el hecho de comprobar que en la mayoría de Secuencias el actante Ayudante es Vacío. Se produce en las Secuencias 2-5-6 y 7. Un actante Ayudante, Muecas, en la Secuencia 1, es, a su vez, Oponente en la misma 1, y su acción es de enorme importancia puesto que es el causante del Aborto. Los otros Actantes Ayudantes: Amador, Dorita, Matías, Doña Luisa y la madre de Florita, tienen función desigual, sólo es de gran trascendencia e importancia la acción-declaración de la madre de Florita que deshace el entuerto y equívoco.

Los actantes Oponentes, como acabamos de mencionar, tienen una función determinante. El Muecas como causante del aborto, la abuela de Dorita con el engaño amoroso, la policía con la detención, el Director del Instituto con la expulsión y Cartucho con la Venganza son determinantes para la posterior evolución de Pedro. Observamos que los dos primeros actúan sobre el personaje como causa de un engaño, sobre todo el primero, con el aborto, y que los restantes son consecuencias directas de este engaño. Pedro que no es responsable del engaño sufre, además, todas las consecuencias que se derivan de él. Esta es, quizás, la consideración más trágica que se desprende de su destino. Es un personaje que llega a su fracaso final porque ha sido víctima de diversos engaños sin haber sabido -ésta es su culpa principal- hacerles frente para hallar una solución que fuera positiva para él.

Si el proceso narrativo, todo proceso narrativo, está determinado por la relación o vector Sujeto versus Objeto, es evidente que este actante se convierte en el más importante del relato. El análisis de las siete secuencias, es decir, siete momentos narrativos permite, además, unas consideraciones que son de enorme importancia. Los objetos establecidos en las siete Secuencias son los siguientes: Investigación/Amor/Huida/Defensa/Investigación/Amor-Matrimonio/Médico *en provincias*.

Si son siete podemos aceptar la Secuencia 4 como el eje axial, como el pivote que divide el texto en las tres secuencias iniciales y las tres posteriores. Aceptándolo así vemos que realmente funciona como un eje porque, y esta es la deducción importante, cada una de las secuencias de la primera parte se corresponde temáticamente con las de la segunda. Observémoslo.

S.1 Investigación

S.5. Investigación

S.2. Amor

S.6. Amor/Matrimonio

S.3.Huida

S.7.(Huida/Fracaso/Soledad)Médico "en provincias".

La secuencia 1 y 5 son las dos más importantes porque son las que directamente impiden la realización de su proyecto científico. De su Objeto deseado. En la primera no hay ratas y la búsqueda de éstas lo involucra en un aborto que no ha cometido. En la secuencia 5, lo que impide la investigación es la no prolongación de la beca.

La secuencia 2 se rompe el ideal de amor y matrimonio por un engaño aceptando una situación en principio no deseada. Cuando finalmente la acepta y se prepara para el matrimonio -Secuencia 5- la venganza de Cartucho lo impide.

La secuencia 3 es una huida de la policía. Un intento desesperado de esconderse pensando que su acción no tendrá ningún tipo de consecuencias. Es, por otra parte, un fracaso por no haber sabido hacer frente a la situación que se ha creado con el aborto. La secuencia 7 y última aunque muestra un proyecto, ser médico "en provincias", es evidente que, la elección, significa una huida de sí mismo, de su proyecto inicial, una aceptación de la única salida posible tan distante de la que inicialmente pretende. De manera que esta relación alternante de Secuencias la podríamos completar de la siguiente manera:

S.1 No ratas

S.5 No beca

S.2 Amor-Engaño

S.6 Amor-muerte

S.3 Huida -de la policía-

S.7 Huida -de sí mismo-

Si aceptamos la presente descripción y el razonamiento de su exposición podremos aceptar, sin ningún género de dudas, que, a nivel estructural, **Tiempo de silencio**, es una obra profundamente meditada tal como demuestra la aplicación del método actancial de Algirdas J. Greimas y las conclusiones a que nos ha permitido llegar el análisis que hemos efectuado.

NOTAS

- 1.- Edit. Planeta. Barcelona 1973.
- 2.- Traducción castellana en Narcea S.A. Ediciones. Madrid 1975.
- 3.- En Fondo de Cultura Económica. México 1973.
- 4.- Lectura mítica de Tiempo de silencio, Alex Broch, pág.13, trabajo inédito.
- 5.- Remitimos a la extensa bibliografía recogida por Alfonso Rey en su libro Construcción y sentido de Tiempo de silencio Ediciones José Porrúa. Madrid 1980.
- 6.- Ver "Estructura i funcions a l'obra dramàtica." Anàlisi d' "El Retaule del flautista." Alex Broch. Estudios Escénicos, n^o 21. Septiembre 1976.
- 7.- Edit. Seix Barral, Barcelona 1967.
- 8.- Edit. Plon, París, 1958.
- 9.- Ver cita 6.
- 10.- Edit. Fundamentos. Madrid 1971.
- 11.- Ver nuestro trabajo citado y publicado, pág. 14.
- 12.- Ver nuestro trabajo citado y publicado, pág. 13.
- 13.- Edit. Flammarion. París, 1950.
- 13.bis. Librairie Larousse. París, 1966.
14. Esencialmente en Du sens, París, Seuil, 1970; "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur en Langages" n^o 31, París, Didier-Larousse, 1973; y en Les actants, les acteurs et les figures en Sémiotique narrative et textuelle, volumen colectivo, París, Larousse, 1973.
15. Sémantique Structurale, pág. 187.
16. Para un análisis crítico del modelo actancial de Greimas ver "'Le modèle constitutionnel' de A.J. Greimas" de Claude Bremond recogido en Logique du récit. Edit. du Seuil, París 1973.
17. Librairie Hachette, Buenos Aires, 1980.
- 17.bis. Número 1. Noviembre de 1980. Université Paul Valéry. Montpellier.
18. Sémantique Structurale, pág. 180.

BIBLIOGRAFIA

- MARTIN-SANTOS, Luis. Tiempo de silencio. Barcelona. Edit. Seix Barral. 1972. 9ª edición.

Libros

- BARTHES, Roland. Ensayos críticos. Edit. Seix Barral. Barcelona, 1967
- BAQUERO GOYANNES, M. Estructuras de la novela actual. Barcelona. Edit. Planeta. 1970.
- BREMOND, Claude. Logique du récit. Edit. du Seuil. París, 1973.
- BUCKLEY, Ramon. Problemas formales en la novela española contemporánea. Barcelona. Edit. Península. 1968.
- CORRALES EGEA, José. La novela española actual. Madrid. Edit. Cuadernos para el Diálogo. 1971
- CO-TEXTES. Luis Martín Santos: Tiempo de silencio. Edición de la universidad Paul Valéry. Montpellier. Francia.
- COURTES, Joseph. Introducción a la Semiótica Narrativa y discursiva. Estudio preliminar de A.J.Greimas. Librería Hachette. Buenos Aires. 1980.
- DAIX, Pierre "Nouvelle Critique" y arte moderno. Madrid. Edit. Fundamentos. 1971.
- ECO, Umberto. La estructura ausente. - Introducción a la Semiótica-. Barcelona. Edit. Lumen. 1972..
- GIL CASADO, Pablo. La novela social española. Barcelona. Edit. Seix Barral. 1968.
- GREIMAS, Algirdas J. Sémantique Structurale. Librairie Larousse. París. 1966.
- GREIMAS, Algirdas J. Du sens. Edit. du Seuil. París. 1970.
- PIAGET, Jean. L'Estructuralismo. Barcelona. Edit. 62. 1969.
- PIZARRO, Narciso. Análisis estructural del relato. Bilbao. Siglo veintiuno de España, editores. 1970.
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. Madrid. Edit. Fundamentos. 1971.
- PUGLISI, Gianni. Qué es verdaderamente el "Estructuralismo". Madrid. Edit. Doncel. 1972.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. Tendencias de la novela española actual. Cuadernos para el Diálogo.
- TODOROV, Tzvetan -Varios Autores-. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires. Edit. Signos. 1970.
- VARIOS AUTORES. Estructuralismo, mito y totemismo. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 1970.
- VIET, Jean. Los métodos estructuralistas en las ciencias sociales. Buenos Aires. Amorrortu ediciones. 1970.
- VILANOVA, Antonio. De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual, en Prosa novelesca actual. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. M. 1968.
- VILLEGAS, Juan. La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX. Barcelona. Edit. Planeta. 1973.
- REY, Alfonso. Construcción y sentido de Tiempo de silencio. Ediciones José Porrúa. Madrid. 1980.

Artículos de revista

- BROCH, Alex. "Estructura i funcions a l'obra dramática. Anàlisi d'El Retaule del Flautista". Rev. Estudios Escénicos nº 21, Sept. 1976.

- FEAL DEIBE, Carlos. "Consideraciones psicoanalíticas sobre Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos". En Revista Hispánica Moderna. Columbia University Hispanic Studies. XXXVI. 1970-71, n^o 1 y 2.
- GEORGESCU.P.A. "Lo real y lo actual en Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos". Nueva Revista de Filología Hispánica. México XX. 1971. págs. 114-120.
- HOLZINGER, W. "Tiempo de silencio: En Analysis". Revista Hispánica Moderna. Nueva York. XXXVII. 1972-1973. págs. 73-91.
- OFF, Ermann y SCHRAIBMANN, José. "Dos novelas del absurdo: L'Etranger y Tiempo de silencio" en papeles de Son Armadans 1970. A.XV v. LVI. págs. 312 a 241.
- PALLEY, Julian. "The periplus of Don Pedro: Tiempo de silencio". Bulletin Of Hispanic Studies. Vol.XLVIII, n^o 3, july.1971. Liverpool University Press.