

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

SALUDES, ESPERANZA G.

LUIS MARTIN-SANTOS: ANALISIS DE SU NARRATIVA [SPANISH TEXT]

City University of New York

PH.D.

1980

**University
Microfilms
International**

300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

18 Bedford Row, London WC1R 4EJ, England

Copyright 1980

by

SALUDES, ESPERANZA G.

All Rights Reserved

LUIS MARTIN-SANTOS: ANALISIS DE SU NARRATIVA

by

ESPERANZA G. SALUDES

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in
Spanish in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York

1980

© COPYRIGHT BY
ESPERANZA G. SALUDES
1980

Abstract

LUIS MARTIN-SANTOS: ANALISIS DE SU NARRATIVA

by

Esperanza G. Saludes

Adviser: Professor Andrés Franco

The narrative work of Luis Martín-Santos—in its totality—is the object of this study. If short in extension—three published titles—its intellectual depth and its new stylistic approach has already claimed an important place in contemporary Spanish literature. We try to demonstrate in this study that the work of Luis Martín-Santos is, fundamentally, the expression of an intellectual mind that projected in literature his vision of man and the society of his time, with all the historical and ideological implications that the writer had outlined in various scientific studies and especially in Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial. In other words, we feel that there does exist a close relationship between the scientific and the philosophical thoughts of the author and his literary creation. The writer, in our opinion, uses literature as a vehicle to reaffirm his existential concept of life, his ideas of the freedom of the individual against his limitations and to advocate the obligation of man to find in his existential project the essence of his nature and the fundamentals of his own dignity. Our work consists of a panoramic view of the Spanish novel after the Civil War, followed by a chrono-biography of Luis Martín-

Santos. The fictional work is analyzed chronologically: Tiempo de silencio, Apólogos y Tiempo de destrucción. In an appendix we comment on the first and last books by the author: the book of poems Grana Gris and the short drama Prometeo, respectively. A comprehensive bibliography and copies of manuscripts by the writer complete the study.

PREFACIO

A principios de 1962 se publica en España Tiempo de silencio, primera novela de Luis Martín-Santos. Acúsase, como uno de sus principales logros, un decidido empeño por lograr una renovación a nivel estilístico, si bien dentro de la corriente realista de la época en que apareció, con una dirección totalmente diferente. Parece evidente que el autor, al presentar Tiempo de silencio, tuvo el deliberado propósito de hacer una novela distinta, que se alejara del realismo monocorde que prevalecía en España en aquel momento. Novela realista sí, pero con una perspectiva nueva que el escritor llamó "realismo dialéctico", o sea, integrando dialécticamente el sujeto (protagonista) y el objeto (medio).

Luis Martín-Santos, hombre de sólida formación filosófica, psiquiatra de profesión y de vasta cultura literaria, vino a infundir a la narrativa española la complejidad y densidad intelectual de que carecía en aquella época, creando una obra de indiscutible trascendencia en las letras españolas contemporáneas.

La obra narrativa de Luis Martín-Santos, en su totalidad, es el objeto de este estudio. Si bien corta en extensión —tres títulos publicados— su profundidad intelectual y su novedoso aporte estilístico han reclamado ya un lugar destacado en la narrativa peninsular. La atención sobre la obra del desaparecido autor se ha limitado, hasta el momento, a su primera novela Tiempo de silencio y, en su mayoría, sobre aspectos particulares de la misma. El propósito de

esta investigación es estudiar la obra completa del escritor, y, examinando la pluralidad de significados que creemos ver en ella, establecer su integración en un todo coherente. Trataremos de demostrar que la obra de Luis Martín-Santos es, fundamentalmente, la expresión de un intelectual que proyectó en la literatura su visión del hombre y de la sociedad de su tiempo, con todas las implicaciones históricas e ideológicas que ya había esbozado en varios artículos científicos y especialmente en su ensayo Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial. Es decir, que existe una profunda relación entre la obra científica, la filosofía y el quehacer literario del autor. El método que utilizaremos consistirá en un proceso analítico-sintético: un análisis de las partes de la obra y la síntesis de estos elementos con una visión encaminada a verlos en su perspectiva total. El estudio se organizará en cuatro apartados: primero se hará una serie de consideraciones sobre la novela española de la postguerra, haciendo referencia al marco histórico de la época hasta llegar a Tiempo de silencio. Seguidamente ofrecemos una crono-biografía del autor. De lleno en el estudio de la narrativa santiana, comenzaremos por el orden cronológico de publicación de sus obras: Tiempo de silencio; Apólogos y otras prosas inéditas y Tiempo de destrucción. En un apéndice ofreceremos un comentario de su primera y última obra, el libro de poemas Grana gris y el drama Prometeo, respectivamente, incluyendo, además, copias de algunos manuscritos del autor.

Creemos que Luis Martín-Santos utilizó su obra literaria para

hacer una radiografía del pueblo español, para hurgar en lo más profundo de una etapa del proceso histórico de su patria y, con un estilo y una forma compleja dejarnos un desolador retrato de su tierra y de su tiempo.

INDICE

PREFACIO	iv
PRIMERA PARTE: INTRODUCCION GENERAL	
I Panorama de la narrativa española contemporánea (1939-1962)	2
II Crono-biografía de Luis Martín-Santos	43
SEGUNDA PARTE: <u>TIEMPO DE SILENCIO</u>	49
III Dimensión social	52
1. Mundo chabolero y prostíbulo	57
2. Mundo pensional y café de intelectuales	72
3. Alta burguesía	86
IV Problemática existencial	106
V Aspectos formales	153
1. Procedimientos estilísticos	155
2. El monólogo interior	161
3. Morfología y sintaxis	181
VI Presencia de Ortega y Gasset en Martín-Santos	205
VII El elemento taurino en <u>Tiempo de silencio</u>	221
TERCERA PARTE: OBRAS POSTUMAS	
VIII <u>Apólogos y otras prosas inéditas</u>	231
IX <u>Tiempo de destrucción: Intento de análisis</u>	242
APENDICES	
<u>Grana Gris y Prometeo</u>	302
Textos inéditos	313
CONCLUSION	317
BIBLIOGRAFIA	321

PRIMERA PARTE

INTRODUCCION GENERAL

PANORAMA DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE LA POSTGUERRA (1939-1962)

El día primero de abril de 1939 terminó la Guerra Civil española que había durado casi tres años, de 1936 a 1939. Sin embargo, su proceso de gestación fue un largo período de luchas internas entre dos grupos irreconciliables: por un lado, la burguesía de tendencias tradicionales y totalitarias; por otro, una masa popular inflamada de ideas revolucionarias de signo marxista o anarquista con quienes se identificaban, de cierta manera, una parte de la burguesía de ideología más liberal. La guerra es siempre destructiva. Pero una guerra civil en la que se enfrentaron en lucha fratricida miembros de una misma familia, amigos que crecieron juntos, vecinos que un día se ayudaron, deja, al terminar, no una impresión de derrota o de victoria, sino un profundo semillero de rencores y resentimientos y, como dice Fernando Morán, "significa una discontinuidad en el proceso cultural de un pueblo".^{1/} Esta es la situación de España cuando en 1939 cesa el conflicto bélico que llevó la victoria al bando nacionalista. Los vencidos, que vieron malogrados sus esfuerzos en aras de la revolución social y de la libertad política, decidieron, los más, abandonar el país, los menos, enterrarse en un hondo ostracismo; otros pocos trataron de asimilarse al nuevo orden de cosas, sino por ideología, al menos por conveniencias personales.

El ambiente político, económico, cultural y social de estos años de postguerra se caracteriza por el notable sentimiento de desorientación y diáspora, tanto geográfica como espiritual, que dejó entre los españoles. En el aspecto político no cabía la disidencia. Se pertenecía al régimen o se estaba en contra de él, en cuyo caso, el silencio o el exilio eran los únicos caminos para eludir la persecución, la cárcel o la muerte. La economía del país, que durante tres años fue sometida a la sacudida brutal de la contienda, quedó en el más lamentable estado de postración y estancamiento. España hacía años que venía sufriendo una acelerada decadencia en su desarrollo económico. La guerra, con sus funestas consecuencias, empeoró la situación y el hambre se constituyó en el compañero del pueblo devastado. Los campos abandonados por tres años no producían nada. La industria que existía se paralizó y el proceso de desarrollo económico que cabía esperar para aliviar la situación no contaba ni con el entusiasmo del pueblo ni con expertos en la materia que condujera al país por la ruta necesaria para el resurgimiento económico. La preocupación del poder se centraba más en la unidad religiosa y política que en aspecto económico-cultural. La sociedad española, sacudida, agotada por los años de lucha, sufriendo los efectos de una situación económica asfixiante y en un estado emocional de temor, aislamiento y confusión producida por el derrumbamiento de valores, optó por la alienación como mecanismo de defensa ante el ambiente hostil y doloroso que la rodeaba. El español vencido se aísla, se desprende del mundo que le envuelve y por un tiempo este sector del

pueblo permanece en un estado de indiferencia total, de catatonia emocional.

El aspecto cultural, junto al económico, fue el más sufrido. Desde el comienzo de la guerra, y mucho más al final, los intelectuales españoles comenzaron el éxodo que produjo un inmenso vacío en el panorama cultural de la Península. El clima intelectual de España de 1939 se encontraba escasamente favorable para la creación literaria. Los nombres establecidos abandonaron la patria con el consecuente desprendimiento emocional y los que quedaron no sintieron el acicate de la producción por varios años. La España franquista estranguló, por así decirlo, la creatividad literaria. No sólo faltó el apoyo oficial al fomento de la cultura, sino que por el contrario se mostró un declarado desprecio por la misma. La total privación del intercambio cultural con intelectuales de otros países —ingleses, norteamericanos, franceses, italianos— mantuvo a los escritores españoles al margen, por no decir en la ignorancia total, de las novedades y tendencias renovadoras que se producían en el exterior. Si a este aislamiento agregamos la necesidad de adaptarse a unas rígidas orientaciones estatales y a limitaciones de origen eclesiástico impuestas por la censura de los años de la inmediata postguerra, tenemos un cuadro poco prometedor para los nuevos escritores con ansias renovadoras que van surgiendo en la Península. Sin embargo, es innegable que el resurgimiento y proliferación de la narrativa española de los últimos años es uno de los acontecimientos más notables que se ha producido en la literatura contemporánea. La novela, y especialmente la novela realista,

si no resucita, al menos comienza una larga carrera evolutiva después de la guerra. En las páginas que siguen, haremos un recuento de este proceso desde 1939 hasta 1962, fecha en que se publica Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos, autor al estudio de cuya obra se dedica este trabajo.

La herencia estética anterior a 1936

La novela española de antes de la guerra civil, la escrita por las llamadas generaciones de 1889, de 1914 y de 1927, presentó unas características estéticas muy específicas. Gonzalo Sobejano^{2/} explica que los novelistas de las generaciones anteriores ". . . llevaron a efecto, poco a poco, un proceso de reducción de la novela a contenidos cada vez más subjetivos mediante la aplicación de actitudes y formas cada vez menos realistas". Así comenta el crítico citado como, de la generación del 98, Unamuno "buscaba la realidad íntima, eterna o poética del hombre"; Valle-Inclán "evita . . . la realidad social de su momento y se evade, por la vía del tiempo, hacia un pretérito grandioso o grotesco y, por la vía del estilo, hacia un orbe de arte que alza su autonomía frente al aquí y ahora de la vida" y, Azorín, ". . . graba siempre la melodía hipersensible de su Yo"^{3/} en sus escritos. De la generación de 1914, Ramón Pérez de Ayala escribe novelas de ideas, tanto los temas usados como la forma y el lenguaje tienen un decisivo afán intelectual. Gabriel Miró usa la acción como "pretexto para ahondar poéticamente en la esencia simbólica de las

cosas".^{4/} Ramón Gómez de la Serna, creador de la greguería, se deja arrastrar por la vanguardia europea, tan alejada del realismo, hacia caminos artísticos muy diferentes.

Estos autores, dice Corrales Egea, más pensadores y estilistas que verdaderos novelistas, enfocan el género "desde un plano lírico, semipoético y semimusical".^{5/} La situación de la novela se agrava con la generación del 27 o de la República. Los escritores más característicos son poetas y ensayistas, intelectuales preocupados con el estilo más que con los problemas sociales. Francisco Ayala, Benjamín Jarnés y Antonio Espina, por nombrar los más conocidos, se afilian a la teoría orteguiana de "deshumanización del arte", produciendo una obra de impecable construcción estética, fría, intelectual, con un máximo de subjetividad y un mínimo de contenido real. Ayala va a evolucionar notablemente y en su obra posterior se alejará del vanguardismo que al principio profesó, como se verá más adelante.

Hay que mencionar, sin embargo, que frente a la vanguardia del momento, aparece una novela social, que se vio opacada por la exhuberancia de la poesía de la generación del 27. Esta novela ha sufrido injustamente el abandono de la crítica. La mayoría de estos escritores no aparece en ningún manual de literatura y sus novelas apenas si se conocen en España. Los temas de que tratan estas narraciones son principalmente de carácter proletario y campesino, destacándose la opresión de las masas, las luchas de clases, la corrupción en todos los niveles. Entre los novelistas que pertenecen a este grupo se pueden señalar: José Díaz Fernández, Joaquín Arderías, César M. Arconada,

Manuel D. Benavides, Andrés Carranque de Ríos, Alicia Garcitoral y Ramón J. Sender. De todos ellos Sender es el que más renombre ha alcanzado. En Sender se produce una evolución desde su novela Imán (1930) hasta Requiem por un campesino español (1960), conocida desde 1953 con el título de Morsén Millán; en la cual se hace más obvio el realismo crítico expresado en forma objetivista.^{6/}

Al terminar la guerra, un grupo de escritores jóvenes, pertenecientes al bando vencedor —falangistas y franquistas—, apoyados en su voluntad de resurgimiento y renovación, equipararon la creación con el patriotismo y rechazaron con violento ataque el empeño esteticista de las generaciones anteriores. Este grupo de triunfadores intransigentes se produjo contra lo que alguien llamó "tabernaria, cochambrosa, sucia y fea catterva de viejos literarios",^{7/} poniendo de manifiesto el desprecio que por el valor estético experimentaban. Desprecio que llevó a no pocos abusos y desatinos. Hay que anotar, sin embargo, que opuesta a esta corriente esteticista y antirrealista promulgada por la deshumanización artística, se destaca la aportación de Pío Baroja y el último Valle-Inclán. Sobre el descuido del lenguaje en la obra de Baroja se ha comentado mucho. Apartándose de esta moda estética, el excéntrico vasco fue "el único que puso en práctica un género de novela abierta al ámbito de la realidad histórico-social y muy amplia en su representatividad humana".^{8/} Además de las novelas realistas de Baroja merece reconocerse la importancia del elemento de discontinuidad presentado por Valle-Inclán en El ruedo ibérico, que según Sobejano^{9/} será el fundamento sobre el cual se afirmaría la

novela de postguerra y que fecundaría más tarde a C. J. Cela y a otros novelistas posteriores.

Los dos noventayochistas supervivientes, Pío Baroja y Azorín, soportaron los ataques, y si bien un tanto gastados continuaron produciendo con mayor o menor regularidad. Baroja no volvió a reverdecer sus laureles con nuevas aportaciones del valor de El cura de Monleón (1936), pero sí se mantuvo respetado y solicitado hasta 1962; reconociéndosele su influjo en más de un novelista posterior, entre ellos Gironella, y colocándosele, junto con Cervantes y Galdós, entre los novelistas más grandes que ha dado España. Azorín, a su vez, entró en una etapa crepuscular, repitiendo temas y procedimientos anteriores. Ambos fueron, además, colaboradores de las muchas publicaciones culturales que surgieron por aquellos años, así como de los suplementos semanales narrativos que aparecieron en España, los cuales comentaremos más adelante. Junto con Pío Baroja y Azorín permanecieron en España, con diferentes grados de actividad literaria, Claudio de la Torre, Ramón Ledesma Miranda, César González Ruano, Juan Antonio de Zunzunegui y Samuel Ros.

La década de los 40

Al entrar en la década de los 40 encontramos la situación cultural española azotada por una serie de elementos que van a influir en la evolución de la narrativa posterior. En primer lugar, la creación puramente española de la década anterior: los últimos relatos de

Armando Palacio Valdés, de Gabriel Miró; las novelas cortas de Ramón Gómez de la Serna, la producción de Juan A. Zunzunegui, las novelas de Ramón Sender y Concha Espina y los cuentos de Antonio Sánchez Barbudo, si valiosos dentro de sus limitaciones, no presentaban ninguna renovación estética notable.

Los escritores que van a darse a conocer de ahora en adelante tendrán que luchar contra factores tan negativos como el aislamiento, la censura, la competencia con las traducciones y las anodinas narraciones de escritores que se refugian en las biografías más o menos noveladas, para evitar la responsabilidad de implicaciones ideológicas o la censura en nombre de la moral, la religión y las buenas costumbres. Los escaparates de las librerías se encontraban llenos de traducciones, algunas de escaso valor literario y de temas que no ofrecían reto a los censores. Entre los autores que más se traducían se encontraban Charlotte Bronte, Pearl Buck, Somerset Maugham, Cecil Roberts, Clemence Dane, Daphne du Maurier y Maurice Baring. Hay que destacar, sin embargo, que no todas las traducciones resultaron inútiles. Preciso es anotar el empuje y el valor estético de las obras traducidas de Virginia Woolf, de Faulkner y de Hemmingway y un poco más tarde la decisiva influencia de Joyce en los novelistas que escribirían después. Ante la invasión de literatura extranjera que amenazaba con tragarse la producción nacional, y el daño que este tipo de competencia ofrecía, se levantaron las voces de protesta de varios escritores.^{10/} Esta situación presentada por las traducciones va atenuándose a medida que los escritores más jóvenes y arriesgados se van dando a

conocer, ayudados por la irrupción de una serie de publicaciones a las que nos referiremos más adelante y a la institución de premios literarios a los que también nos referiremos. Junto a las traducciones aparecieron en las librerías españolas una superabundancia de biografías que si bien mantenían ocupado al lector, no ofrecían oportunidad para el desarrollo del poder creativo de los nuevos novelistas. Más buscadas por su carácter de entretenimiento que por su valor literario, estas vidas de santos, de grandes héroes y de figuras ilustres nacionales y extranjeras constituían un tipo de lectura más o menos al estilo de las novelas históricas románticas, que atrajeron a lectores poco exigentes y mantuvieron a flote a varias casas editoras. Los autores más solicitados eran Stefan Zweig y André Maurois.

Quizás la mayor dificultad con que se encontraron los escritores de la época fue la censura. Para los intelectuales españoles de todos los tiempos, sin embargo, la censura no es nada nuevo. España a través de su historia ha sido uno de los países en que la libertad creadora ha encontrado más obstáculos para su expresión. No hay más que recorrer la historia literaria peninsular para darse cuenta que desde antes de Cervantes hasta nuestros días, los ingenios creadores han tenido que valerse de incontables peripecias literarias para evadir el hacha del censor. No es de extrañarse, por lo tanto, que al terminar una sangrienta guerra civil el aparato gubernamental enfocase gran parte de su energía a una violenta represión censurante. Tácitamente queda prohibida toda manifestación de oposición política. En los primeros años de la postguerra el temor a la represalia brutal del régimen

elimina todo intento de expresión ideológica, a no ser aquella que expresamente fuera dirigida a la exaltación oficial. No obstante, la censura se ejerce en nombre de la "moral y las buenas costumbres", prohibiéndose obras de valores estéticos considerables bajo la consigna de ser "moralmente perjudiciales".^{11/} La arbitrariedad en el proceso censorino constituía, al mismo tiempo, una total confusión. Con el cambio de censores cambiaban los procedimientos y la mayor o menor rigidez a que se sometían las obras presentadas. La censura se mantuvo tenazmente por muchos años. En 1953 José María Gironella^{12/} protestaba públicamente contra la censura en el Ateneo de Madrid, haciéndose vocero de los demás escritores que se sentían amordazados ante la situación.

Si bien es cierto que las circunstancias atenuantes de los escritores españoles de la postguerra eran lo suficientemente negativas para desalentar a los más, aparecen, en cambio, algunos elementos motivadores que van a contribuir a exaltar el entusiasmo y el deseo de recuperación de la literatura, sobre todo la narrativa.

Publicaciones periódicas y premios literarios

A pesar de las limitaciones presentadas por la censura, de la escasez de papel y de la no siempre buena acogida del público, en 1940 comienzan a aparecer en España una serie de publicaciones periódicas. Estas publicaciones van a ir ampliando el campo cultural y dando cabida en sus páginas, junto a los viejos valuartes literarios

que aun existían, a una nueva generación de ambiciosos escritores, ávidos de una palestra en la cual pudieran airear sus inquietudes ideológicas y literarias, tan unidas las unas a las otras en estos momentos. La primera en aparecer en noviembre de 1940 es Escorial, dirigida por Dionisio Ridruelo y subdirigida por Pedro Laín Entralgo. La consigna de la revista, expresada en el primer número, era de servir de "residencia y mirador de la intelectualidad española". En ella se convocaban a "todos los valores españoles . . . hayan servido en éste o en el otro grupo", y más adelante aclaraba: "Escorial no es una revista de propaganda, sino honrada y sinceramente una revista profesional de cultura y letras. . . ." ^{13/} Entre los colaboradores figuraban desde el primer momento Baroja, Azorín, Menéndez Pidal y Zubiri. En números sucesivos aparecieron contribuciones de J. A. Zunuzegui, Suárez Carreño, "Tristán Yuste", Samuel Ros, Camilo J. Cela y Mercedes Fórmica-Cossi. En Escorial aparecían además de colaboraciones puramente literarias, comentarios sobre el estado cultural de aquellos años. Se trataron temas como la difícil situación del profesorado universitario; la falta de formación científica; la carencia de religiosidad del estudiantado y se abogaba por una mayor atención a la clase estudiantil y un aumento en el presupuesto destinado a la educación.

En 1942 comienza a publicarse El Español, que a pesar de su decidida afiliación franquista, clamaba servir no "como un semillero de discordias, sino como sementera de esperanzas y conductas individuales". ^{14/} La directiva, consciente de la necesidad de un vehículo de

exposición para los nuevos escritores, publicó novelas de autores poco conocidos. Entre las novelas publicadas por entrega en El Español se cuentan Pabellón de reposo, de C. J. Cela y Al borde de la laguna, de "Tristán Yuste". De distinto matiz editorial (publicaba poesía, crítica literaria, noticias y comentarios), pero de igual tendencia política y con el mismo deseo de difusión y apoyo cultural, aparece en 1944 La Estafeta Literaria. Su contribución consistió en dar a conocer el ambiente cultural español del momento. Ofrecía noticias de lo que se comentaba en las tertulias, reseñas y críticas de los autores que iban destacándose y en su labor difusora no cabe duda que favoreció a muchos escritores, si no publicando sus cuentos y novelas, sí reseñándolas, entrevistándolos y dándolos a conocer.

Más dedicada a la obra creadora, publicando tanto cuentos como novelas cortas, versos, piezas de teatro y guiones de cine, se publica en 1945 Fantasia. Su intención, anunciada en sus páginas, fue darle cabida a todos los españoles que sintieran la vocación de escribir, Y, fiel a su promesa, acogió en sus páginas a un sinnúmero de escritores de todos los géneros. Junto al teatro de Azorín, de Alejandro Casona y de Jordiell Poncela, vieron la luz los versos de Gerardo Diego y Leopoldo Panero y las narraciones de C. J. Cela, "Tristán Yuste", Darío Fernández Flores, Ricardo Fernández de la Reguera, por nombrar algunos. Alternaban los nombres conocidos con los nuevos y más jóvenes de Víctor Ruiz Iriarte, Eusebio García Luengo, García Nieto, Morales Nora y otros. Además de las publicaciones ya mencionadas merecen recordación Garcilaso, Vértice, Artes y Letras, entre otras, que

también contribuyeron al auge de publicaciones culturales del momento. Juan Aparicio fue el fundador y director de estas publicaciones, y si es cierto que casi todas tuvieron corta vida y aparecieron irregularmente, no es menos cierto que dentro del clima cultural porque se estaba atravesando en aquellos momentos, estas publicaciones sirvieron de una manera generosa los ímpetus creadores de los intelectuales españoles y cumplieron su cometido.

Llegando a su final la década dolorosa y difícil del 40, en 1949, otro tipo de publicaciones hace su entrada en España. Son las colecciones narrativas que aparecían semanalmente y por un precio reducidísimo ofrecían una novela corta o cuentos o partes de novelas más extensas.^{15/} En 1949 se publican "La Novela Breve" y "La Novela Corta". Como colaboradores de la primera figura un nombre que más tarde ganaría fama: Ana María Matute, junto a ella, Pío Baroja, de la vieja promoción, inicia "La Novela Corta" con La mujer de tío Garrota. El mismo Baroja, en 1952, abre la serie de "Novelistas de hoy" con su relato La obsesión del misterio, ampliándose el cuadro de colaboradores con escritores de la nueva generación entre los que se cuentan Darío Fernández Flores, Carmen Laforet y Camilo J. Cela. Dirigida por Mercedes Fómica comienza en 1953 la publicación de "La Novela del Sábado" (independiente de la anterior del mismo nombre), que salía semanalmente con novelas cortas. Junto a las aportaciones de don Pío, Francisco de Cossío, Federico Carlos Sáinz de Robles, aparecen cada vez con más insistencia las de los escritores jóvenes de la postguerra que se han ido dando a conocer, entre ellos Elena Quiroga,

Camilo J. Cela, Miguel Delibes; Carmen Laforet, Ana María Matute, Francisco García Pavón, Gonzalo Torrente Ballester, José Luis Castillo Puche, Ignacio Aldecoa.

Junto a las publicaciones mencionadas fueron los premios literarios los que aportaron el estímulo que provocó el auge de la novela en los 40. El primero de éstos, Premio "Nadal" llamado así en homenaje a Eugenio Nadal, joven de 26 años redactor-jefe del semanario Destino, de Barcelona, muerto en 1944, se otorgó en 1945 a Carmen Laforet por su novela Nada. En años sucesivos fueron ganadores del Premio "Nadal": José Félix Tapia, José María Gironella, Miguel Delibes; Sebastián Juan Arbó, Juan Suárez Carreño; Elena Quiroga, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, entre otros. Además del "Nadal", se ofrecieron el "Internacional de Primera Novela"; el "Francisco Franco"; el "José Antonio Primo de Rivera", que tenía rotación genérica. En 1949 se crea el "Miguel de Cervantes" premio anual limitado a la novela, que en 1950 correspondió a Concha Espina. El premio "Fastenrath", también rotatorio entre los géneros, correspondió a la novela en 1943 otorgándosele a Zunzunegui y en 1948 a Nada de Carmen Laforet, otra vez. En 1952 se crea "Joven Literatura", que obtiene el entonces desconocido Juan Goytisolo con su novela El mundo de los espejos. Posteriormente se crearon otros como el "Café Gijón", para la novela corta; el de "Biblioteca Corta" de Seix Barral y el "Planeta".

Si bien los premios literarios alcanzaron en su comienzo un prestigio e interés que su honestidad y rigor les prestaba, poco a

poco las presiones políticas, la arbitrariedad en la selección de los ganadores y los elementos extra literarios que entraban en juego en la selección de los ganadores, les quitó seriedad y disminuyó el entusiasmo de los concursantes. No obstante, hay que reconocer que la exposición que recibieron los ganadores con la publicación de sus obras, así como los que recibieron menciones especiales, contribuyeron a la difusión de autores y obras y expandió el horizonte narrativo de la postguerra.

A medida que pasan los años y los efectos inmediatos de la guerra civil se van disipando, España entra en un período de evolución. Ciertamente es que esta evolución se anuncia más en el terreno económico-social-cultural que en el eminentemente político. Pero, como declara Costa Pinto, citado por Fernando Morán:^{16/} "a) Una sociedad en desarrollo es, por definición, una sociedad desigualmente desarrollada. Las distintas partes de una sociedad se transforman a distinto ritmo. b) Los procesos de transición social no son sincrónicos, continuos, simétricos y equilibrados. Como procesos históricos consisten en una serie de contradicciones, de tensiones, conflictos y discontinuidades". Se produce en estas sociedades, agrega Fernando Morán, una coexistencia "de lo residual y de lo emergente". Es un momento de "impasse" en el que ". . . lo residual, aunque todavía permanece, no domina; lo emergente, aunque está presente, no predomina".^{17/} Esta época de semidesarrollo^{18/} por la que atraviesa España va a reflejarse directamente en la narrativa. "La novela", declara F. Morán, "es el desarrollo del drama humano en un contexto

social determinado, el mismo síntesis de los antecedentes y de los proyectos que apuntan en el horizonte".^{19/} Y agrega: "Escribir una novela es una actividad social y no cabe pretender para la obra escrita una absoluta neutralidad social".^{20/}

Durante los primeros años de la postguerra y debido a la implacable censura impuesta a la prensa diaria, la narrativa española se convierte en sustituta de ésta y adquiere un carácter documental que se traduce en una fuerte tendencia realista.^{21/} Esta tendencia realista de la novela de postguerra, que va a llegar a su más alta expresión evolutiva con el "behaviorismo" de El Jarama años más tarde, no constituye un fenómeno completamente nuevo en la literatura peninsular. La diferencia entre este realismo y el del siglo pasado está en la dirección que éste va a tomar. Sobejano apunta que en lugar de la pasiva observación del costumbrismo anterior, los narradores de ahora profundizan el análisis descriptivo con una decidida voluntad de testimonio históricamente orientado y con un franco carácter de denuncia social.^{22/} La situación del escritor español ha cambiado, su perspectiva del mundo necesariamente va a cambiar también y la manera en que va a expresar esa "realidad", no puede permanecer inalterable. Este nuevo modo de novelar va a ir condicionándose directamente por la evolución económico-social que se va a llevar a cabo en España y que inevitablemente irá reflejándose en la novela. Hay que agregar, además, que al irse aflojando la rigidez censora y permitiéndose ampliar el horizonte intelectual con intercambios culturales, los narradores españoles van a entrar en contacto con nuevas

técnicas estilísticas que se irán incorporando a su producción. La entrada de las obras de los novelistas exiliados en la España de los años 50, también contribuye a esta renovación.

A este proceso evolutivo del realismo postbélico pasaremos revista en las páginas que siguen. Nos limitaremos a comentar las novelas más representativas de cada período, comenzando con La familia de Pascual Duarte hasta llegar a Tiempo de silencio. Al seleccionar el grupo de novelistas que vamos a incluir en esta reseña, labor siempre fastidiosa por las inevitables omisiones que el espacio impone, el criterio a seguir ha sido, básicamente, de tipo cronológico en la aparición de sus novelas y la importancia de dichas obras en el momento en que se presentan.

No hace falta aclarar que estos cambios en la narrativa española no se producen de un modo brusco y cortante. En todo proceso evolutivo los cambios se producen paulatinamente y aparecen formas nuevas cuando aún las viejas se siguen cultivando. A pesar de la coexistencia de diferentes tendencias narrativas en la novelística española de la postguerra, tenemos la necesidad de adoptar cierta clasificación que facilite nuestro estudio. Para el caso, y ajustándonos a las formas predominantes en cada período, dividimos la narrativa de la postguerra en tres etapas a saber: realismo-tremendismo, objetivismo-behaviorismo y realismo dialéctico.^{23/}

La publicación de La familia de Pascual Duarte, de Camilo J. Cela, en 1942, se ha venido considerando como la fecha que marca el comienzo del nuevo ciclo en la narrativa española. "El sector esco-

gido por Cela", comenta Fernando Morán, "es el mundo estancado, ahistórico del campo español más infradesarrollado en el momento de su máximo apartamiento de la historia nacional".^{24/} El enfoque que de esta situación hizo Cela provocó un movimiento que se conoce con el nombre de tremendismo.^{25/} El tremendismo, que según Gil Casado ". . . es la característica estilística que define al 40 . . ." ^{26/} subraya básicamente el sufrimiento, la angustia, los aspectos tenebrosos y brutales de la vida. C. J. Cela en Pascual Duarte —novela que determinó la dirección de la novela española por muchos años— hace énfasis en presentar el sentimiento de discontinuidad y aislamiento en que se encontraba el sector campesino de la sociedad. La novela surge condicionada por circunstancias muy precisas, de ahí su inmediato impacto internacional. Es sorprendente, sin embargo, que en aquel momento pasara la censura una obra llena de violencia, matricidio, adulterio, prostitución y asesinatos, a pesar de haber sido rechazada como repugnante y detestable por algunos círculos sociales. Quizá la astucia de Cela en describir a Pascual Duarte arrepentido y pagando sus crímenes al final de la novela le sirviera de atenuante. La segunda edición, sin embargo, fue prohibida en 1943.

Dentro de esta corriente de crudo realismo podemos incluir también la novela Nada de Carmen Laforet, ganadora del Premio "Nadal" en 1944. A pesar de que el ambiente presentado en Nada es menos chocante, aparentemente, que en el libro de Cela, Carmen Laforet con una simple exposición y una técnica narrativa tradicional, pinta la atmósfera asfixiante y deprimente de la Barcelona de la inmediata

postguerra. Tarados física y psíquicamente, los protagonistas de Nada se encuentran sumidos en la más abjecta alienación, como testimonio del aturdimiento representativo de aquel ambiente.^{27/} Miguel Delibes matiza este realismo con preocupaciones existenciales en La sombra del ciprés es alargada, Premio "Nadal" 1947, publicada en 1948. Delibes presenta la búsqueda del camino a seguir, búsqueda que se convertirá en una constante en la obra del escritor, junto con la muerte, la infancia y el prójimo.^{28/} El protagonista, Pedro, obsesionado por la muerte y el temor a verse abandonado por los seres queridos, escoge el camino de soledad, de desarticulación que le brinda el oficio de marinero. Delibes continúa en las tres novelas de su primera etapa Aun es de día, 1949, y Mi idolatrado hijo Sisí, 1953, con el análisis de casos individuales. Sus personajes indagan en el significado de sus vidas y tratan de encontrar un camino que justifique sus existencias. Delibes acusa determinismo en la presentación de sus protagonistas. Aunque su estilo evoluciona notablemente de las primeras novelas a las últimas, la temática se mantiene constante en este fecundo novelista.

Junto con C. J. Celay y Carmen Laforet, se puede contar entre los novelistas que escriben obras con rasgos tremendistas a Ana María Matute, especialmente en su novela Los Abel, 1948. Con fuerte influencia de Los hermanos Karamazov en cuanto al salvajismo y conflictos fraternales, esta novela de la Matute presenta un ambiente rural parecido al de Pascual Duarte y cuenta la historia de siete hermanos que se asesinan, se engañan, se odian. Es un cuadro de pasiones primiti-

vistas que estilísticamente no ofrece ninguna novedad y temáticamente se agrega a la serie de obras de tendencia tremendista. Esta moda de presentar los peores aspectos de la sociedad y el hacer protagonistas de las novelas a los personajes más grotescos, relatando acontecimientos espeluznantes y repulsivos se va a extender hasta el inicio de la década de los 50. Novelas como Nosotros, los leprosos, de Luis de Castresana y Lola, en un espejo oscuro, de Darío Fernández Flores, se publicaron en 1950. Otro sangriento relato de una familia campesina, Los hijos de Máximo Judas, de Luis Landínez aparece en 1951. Con la muerte al hombro, de José Luis Castillo Puche, publicada en 1954 también fue considerada como de un "tremendismo excesivo" en algunos pasajes.^{29/}

A pesar de la tendencia "feísta" que domina la década del 40, encontramos además una fecunda producción novelística que no apareció afectada de tal influencia. Tal es el caso de Juan Antonio de Zunzunegui, cuya voluminosa producción se vio opacada por la falta de verdaderos méritos literarios. Zunzunegui hereda de Ramón Gómez de la Serna la inclinación por la greguería y la creación de neologismos, sin llegar a la excelencia de su creador. En un momento en que la unión entre los escritores era tan necesario, Zunzunegui se produjo en varias ocasiones en contra de las nuevas modas. Su actitud independiente y hasta brusca con otros miembros del círculo literario del momento, le fue sumiendo en el aislamiento y el olvido. Hoy se lee poco, pero no cabe duda de que en los años 40 su nombre fue uno de los más mencionados en las letras españolas.

En 1951 vuelve Camilo J. Cela a llamar la atención con la entrada clandestina en España de su cuarta novela La colmena, publicada en Buenos Aires, y considerada por la crítica como la cumbre de la obra del escritor gallego. Iníciase en este año, además, una oleada de novelistas jóvenes, algunos de los cuales ya se habían dado a conocer en las publicaciones mencionadas anteriormente, pero que van a alcanzar su madurez en esta década. Son los novelistas que agrupados en las siempre imprecisas categorías se le ha dado en llamar "generación del medio siglo", término propuesto por José M. Castellet.^{30/} Sobre La colmena se ha reunido ya una abundante bibliografía. Apenas queda un aspecto de la obra que no haya sido sometido a valiosos estudios. A ellos remitimos el lector interesado. Para el propósito de nuestro estudio, sólo haremos resaltar algunos de los aspectos más importantes.

No cabe duda de que C. J. Cela tenía en mente un proyecto más ambicioso que el de sus novelas anteriores. El novelista intenta presentar un cuadro completo de la vida madrileña de la inmediata postguerra. De acuerdo con Fernando Morán, para ello ". . . hubiese sido necesario utilizar varios procedimientos literarios", y agrega, ". . . La colmena, gran novela del infradesarrollo español, hubiese sido una novela total si se hubiese escrito con mayor conocimiento de las técnicas que se producen en el desarrollo más avanzado. . . . Cela es también una víctima de la escasa comunicación literaria de su país con el resto del mundo".^{31/} A pesar de esto, La colmena inicia la técnica narrativa que se ha llamado objetivismo o realismo

objetivo. Esta técnica narrativa con afán objetivista, va reduciendo la retórica descriptiva y dando paso a una rigurosa minuciosidad de detalles en un estilo preciso y sobrio que refleja una aparente frialdad por parte del autor. El interés se concentra objetivamente en los aspectos físicos del mundo y el hombre se ve desde fuera como formando parte del cuadro que se quiere presentar. Por primera vez en la novela de la postguerra se presenta un grupo social, una extensa y variada galería de personajes que luchan con la situación a los que la vida y la historia los ha enfrentado. Como su título implica, la vida de Madrid en 1942 era como una inmensa colmena donde todos vivían separados, en celdillas, solos. Para Gonzalo Sobejano "El tema central de La colmena es la incertidumbre de los destinos humanos. . . . El más importante subtema es la incomunicación".^{32/} Corrales Egea agrega, "Los temas que presiden la obra son tres: el dinero, el hambre y el sexo",^{33/} y Fernando Morán encuentra ". . . un moralismo muy fuerte, si bien implícito. Moralismo de tipo tradicional. . . . Este moralismo sirve de vertebración a la obra".^{34/}

Temáticamente se nota aún la veta del crudo realismo: los ambientes miserables, el hambre, la preocupación sexual. Desaparece notablemente la violencia brutalmente representada, sin embargo, prevalece el estado vacilante y caótico de una sociedad que atraviesa un período de total desorientación. El hilo argumental no existe, si bien puede apreciarse un limitado núcleo de reunión en el café a donde acuden varios personajes que Cela ha sacado de los ambientes más bajos de la ciudad. La miseria, el hambre, la alienación, el

temor es compartido por todos. El autor presenta la realidad con un mínimo de retórica, pero desgarradoramente sugerente. No hacen falta las explicaciones, porque las consecuencias de los hechos hablan de por sí.

La colmena presenta, además, otras características que van a ser comunes en la novela posterior de los 50: la sustitución del personaje individual por el colectivo; la reducción del tiempo y del espacio. El grupo social va a reemplazar al individuo como protagonista de la narración; la acción va a desarrollarse en un tiempo muy limitado que va desde varios días a unas pocas horas y el espacio se reduce a una ciudad, a un merendero público, a una mina, etc., según la novela. Otra renovación que trae Cela a la novela es la adopción de la composición contrapuntística o simultánea, que si bien no suponía una novedad dentro del panorama general de la novela, y había sido usada repetidamente con éxito por Gide, Huxley, Dos Passos y Hemingway, en España, debido al aislamiento cultural y al consecuente atraso existente, sí constituyó una estimable aportación estilística. Resumiendo el comentario sobre La colmena repetimos la opinión de Fernando Morán: "La colmena es la mejor novela que sobre la situación se podía no solamente publicar, sino incluso escribir en la postguerra. Es la gran novela sobre el infradesarrollo y la dislocación social producida por la guerra. Escrita en base a supuestos del infradesarrollo. Con una técnica importada del desarrollo, pero sin la reelaboración técnica que la mayor relación con él permite una situación como . . . la actual española".^{35/} Para este crítico,

La colmena ". . . es un libro ejemplar y decididamente valiente".^{36/}

En 1954 se publica Los bravos, de Jesús Fernández Santos, obra que quedó como finalista en el concurso "Nadal" de 1952. La acción de la novela se desarrolla en el ambiente rural, cosa nada nueva en la novela española. Pero si hasta ahora el campo había servido a los escritores como escenarios de dramas familiares y de truculentas venganzas naturalistas o, por el contrario, de pretexto para llenar páginas con líricas evocaciones paisajistas o nostálgicas al estilo de Miró, Unamuno o Azorín, la visión que de la vida rural va a exponer la nueva promoción de escritores va a tener una perspectiva muy diferente. Ya no va a ser el paisaje lo que mueve sus plumas, sino el hombre en lucha con este campo, con sus leyes y sus injusticias. En el caso de Los bravos, Fernández Santos presenta el problema de vivir en un ambiente regido por costumbres y leyes arcaicas; la imposibilidad de poder liberarse del dominio del cacique y la indiferencia del pueblo incapaz de conquistar su independencia económica. Razón por la que los campos se van vaciando y cayendo en la ruina. Escrita con objetividad crítica, el relato tiene un impacto documental. Fernández Santos hace un marcado esfuerzo por alejarse de la acción y presentar los hechos con objetividad testimonial y no cabe duda de que la denuncia social planteada en la novela es definitivamente efectiva. Siguiendo esta misma técnica, aunque reduciendo las dimensiones del ambiente a grupos menores se publican en 1958 Central eléctrica, de Jesús López Pacheco y La mina, en 1960, de Armando López Salinas. Es preciso anotar que en estas novelas los dos autores, sin renunciar

al objetivismo del enfoque, lo mezclan con narraciones indirectas, dialogadas, en un estilo más variado y complejo. Tanto Central eléctrica como La mina proyectan una decidida protesta de sus autores. Protesta desde una triple vertiente: la vida nacional actual, el peso del pasado histórico y la peculiaridad psicológica del hombre ibero. Estos novelistas que escriben durante la década del 50, sin alejarse del todo de las técnicas de narrar más en boqa, se van a esforzar en presentar los hechos dentro de su contexto histórico. Estas novelas de amplio tono crítico no se ofrecen solamente como simples retratos del presente, sino que los autores comienzan a pensar que los sucesos son parte de una serie de eventos, que el presente como consecuencia del pasado, no puede desligarse de éste. Central eléctrica es una novela de tema obrero. El autor hace resaltar, junto a los adelantos de la técnica y el progreso, la España arcaica que todavía necesita de la luz espiritual para apreciar y beneficiarse de los adelantos técnicos. López Pacheco hace una denuncia valerosa y atrevida en su novela. La enumeración de los defectos y los vicios sociales de los patrones y superiores y el primitivismo casi animal de la gente que se hunde en la ignorancia y la miseria llena las páginas del relato, criticando las injusticias a que se ven sometidos los campesinos.

La mina expone la triste historia del español obligado a emigrar por la geografía de su patria. Es la historia del campesino que no encuentra trabajo y cambiando su rumbo de vida sucumbe en una mina a la que se ha trasladado en busca de sustento. El hombre atrapado por la aplastante realidad del medio y que no puede escoger libremente su destino.

El objetivismo, realismo objetivo o realismo social, como también se ha llamado a esta forma de narrar, se llegó a exagerar dando lugar a una técnica nueva de novelar que se conoce como técnica "behaviorista" o "conductista", llamada así porque sigue la línea de la escuela psicológica que hace énfasis en la explicación de la conducta (behaviour) como resultado de un proceso de aprendizaje más bien que como consecuencia de motivos, instintos o energías internas del organismo, en conformidad con la fórmula estímulo-respuesta. Se caracteriza esta forma de narrar por la presentación de los hechos de una manera casi cinematográfica. El narrador desaparece por completo o se limita a intervenciones mínimas y en su lugar se presentan los personajes mediante el diálogo que sostienen entre sí, dando la impresión de una cinta magnetofónica. Las novelas más representativas de este procedimiento narrativo son El Jarama, 1956, de Rafael Sánchez Ferlosio y Nuevas amistades, 1959, y Tormenta de verano, 1961, ambas de Jesús García Hortelano. Vale aclarar, sin embargo, que aunque este estilo diferente de novelar, esta nueva novela española, se haya querido identificar con la escuela francesa del "nouveau roman", no está inspirada bajo los mismos principios del movimiento francés promulgado por Alain Robbe-Grillet, entre otros.^{37/}

Es preciso mencionar que la nueva novela va a introducir un cambio en la temática. Se nota en "desplazamiento del centro de gravedad social de la vida rural a la ciudadana", como dice Fernando Morán, debido al "proceso de racionalización implícito en la industrialización".^{38/} Así por ejemplo, el grupo de jóvenes que meriendan un

domingo a orillas del Jarama, o las situaciones presentadas en Nuevas amistades y en Tormenta de verano, por mencionar las más características, no podrían haberse presentado en la época de Pascual Duarte. Sin embargo, dichos escritores no presentan soluciones, ni producen un sacudimiento en el lector corriente. Valiosa, sin lugar a dudas, es la intención de denuncia, de poner de manifiesto el estado de la población y del sistema en aquellos momentos, pero falta la efectividad debido, quizás, a los procedimientos utilizados. Los escritores de esta época no tuvieron grandes preocupaciones esteticistas. El estilo es de premeditada sencillez; el testimonio directo alcanzado por los interminables diálogos eliminan la intervención del narrador. Los personajes se descubren ante el lector por sus actuaciones que casi siempre corresponden a su nivel social. El estudio de la vida interior de los personajes queda eliminado.

El Jarama, de Rafael Sánchez Ferlosio, fue escrita entre octubre de 1954 y marzo de 1955. Ganó el Premio "Nadal" en 1955 y se publicó al año siguiente. La novela, escrita en el más rígido estilo behaviorista, casi integramente dialogada, fue recibida con cierto desconcierto por parte de la crítica y del público. En El Jarama, aparentemente, no pasa nada. El verdadero protagonista es el río Jarama, testigo silencioso de los interminables diálogos que se suscitan a sus riberas, o como agrega Corrales Egea, "el aburrimiento; el tedio de una adolescencia y juventud resignada a una vida vegetativa, sin trascender la monotonía de la propia existencia".^{39/} Pero más allá de la monotonía que parece desprenderse de los largos diálo-

logos de los que se reúnen en el merendero, se puede captar las sutilmente entrelazadas discusiones sobre temas de la España de siempre: el orgullo, el determinismo fatalista hispánico; las dos clases de justicia: individual y social; la tacañería, etc.^{40/} Muy distintas éstas de las conversaciones sostenidas por los jóvenes madrileños, en los que la banalidad y la falta de conexión con el pasado es evidente. Fernando Morán observa que entre los dos grupos que se presentan en la novela, los excursionistas domingueros y la gente del pueblo hay una diferencia vital. El grupo de jóvenes ". . . representa la aparición de una generación decisiva: la primera que quisiera ser ajena a la guerra civil . . ." y agrega, éstos ". . . son ahistóricos, inconexos con todos los antecedentes; los mayores, no".^{41/} Ferlosio utiliza la técnica narrativa para describir la desarticulación de una juventud a la deriva a la que le falta el pasado que rechazan y no ha encontrado aun un porvenir a que asirse.

De tema muy similar son los otros dos máximos ejemplos de esta forma narrativa, Nuevas amistades y Tormenta de verano, de Juan García Hortelano. Sin embargo, a pesar de la impersonalidad que produce la técnica narrativa dialogada de las dos novelas, se desprende de ellas un vago sentimiento de impotencia de las clases acomodadas que se retratan en ambos relatos. Una impotencia que se traduce en una conformidad con la situación. En Nuevas amistades otro aspecto se destaca, la falta de independencia económica de los jóvenes con respecto a sus padres, de quienes dependen como parásitos hasta para beber un trago y el cinismo ante tal situación que se denota de los comentarios al respecto.

Es necesario hacer un aparte para comentar la labor creadora de Juan Goytisolo. Los escritores que hemos mencionado hasta ahora, con la excepción de Cela, Matute y Delibes, no han tenido una notable evolución. La mayoría han sido autores de muy pocas obras. Juan Goytisolo, por el contrario, ha sido un escritor fecundo en quien se ha podido apreciar una evolución estilística. Es cierto que el germen de este cambio aparece desde sus primeras novelas, pero no va a ser hasta relatos muy posteriores, fuera del alcance de este estudio, cuando llegan a su más depurada expresión. Este germen a que nos estamos refiriendo es el aspecto mítico y subjetivo que Goytisolo imparte a sus obras. Su preocupación por la identidad y las conexiones históricas y políticas de sus relatos hace que el objetivismo total que pretende alcanzar se vea nublado la mayor parte de las veces por su intervención involuntaria.

Desde sus primeras obras, en pleno apogeo de las técnicas objetivistas y behavioristas, Juegos de mano, 1954 y Duelo en el Paraíso, 1955, Goytisolo lucha contra su tendencia al subjetivismo poético. "La tendencia subjetivista y mitificadora de Goytisolo hacía más ambigua su voluntad de permanecer autor realista. Realismo entendido como deber imperativo de describir su entorno y ayudar a transformarlo".^{42/} Escritor de abundante producción en la que los temas se reiteran con frecuencia, Goytisolo ha alcanzado su mayor renombre con sus elaboradas novelas Señas de identidad (1966) y Reivindicación del conde don Julián (1970), donde se acusa la herencia de Tiempo de silen-

cio, de Luis Martín-Santos. Ultimamente ha publicado Juan sin tierra (1975) y Makbara (1980).

Contribución femenina a la novela de la postguerra

La incorporación de un nutrido grupo de mujeres-novelistas en la narrativa española contemporánea, ha llamado la atención de la crítica y del público lector en los últimos años. Concha Espina, que se distinguió en las dos décadas anteriores a la guerra, en 1920 publica El metal de los muertos, considerada su mejor novela, escribió novelas de postguerra y muere en 1955, dejando el lugar a novelistas de la nueva promoción. Estos nombres que comienzan a destacarse, no sólo escriben la novela "rosa" que se esperaba de mujeres novelistas sino que ganan premios y distinciones con relatos atrevidos que compiten con los novelistas hombres en cuanto a la pintura de lo fuerte y lo desagradable. Ana María Matute, Carmen Laforet y Elena Quiroga fueron aplaudidas con el premio "Nadal". Carmen Martínez Gaité con el Premio "Café Girón"; Mercedes Fórmica edita la publicación "La Novela del Sábado". Carmen Conde comienza la carrera que la hará merecedora de ser la primera mujer aceptada para ocupar un sillón en la Real Academia de la Lengua.

Con mayor o menor éxito y popularidad se destacan los nombres de Dolores Medio Estrada, autora de Nosotros, los Riveros; Angeles Villarta, Elena Soriano, Eulalia Galvarriato, Mercedes Ballesteros, Luisa Forrellad, Susana March, Eugenia Serrano, Carmen Kurz, Carolina

Corbera Fradera, Rosa María Cajal, Mercedes Salisachs, Liberata Masoliner y Concha Suárez de Otero. Esta irrupción de mujeres novelistas en la literatura ha sido posible, según críticos como Carlos Foyaca, debido a la mediocridad imperante, otros críticos, como Alejandro Núñez Alonso, tienen comentarios más favorables sobre esta contribución femenina a la narrativa española.^{43/}

Novelistas fuera de España

No podemos dejar de mencionar aquí, aunque sea brevemente, la aportación de los escritores españoles fuera de España. Estos novelistas, que abandonaron su tierra a raíz de la guerra, forman un núcleo de gran valor, tanto literario como histórico. Su abundante producción se conoce más en el extranjero que en España, habiendo sido celebrados con numerosas traducciones. A eso de los años 50, comienza el regreso a la Patria, ya como visitantes, ya como residentes más o menos permanentes, de estos novelistas, y sus obras van apareciendo poco a poco en el ambiente intelectual español, trayendo nuevos aires del exterior. Los más conocidos son Arturo Barea, Max Aub, Ramón J. Sender y Francisco Ayala.

Arturo Barea publicó en inglés en 1941-1944 su trilogía La forja del rebelde, que no se dio a conocer en castellano hasta 1951 en Buenos Aires. La obra, en tres partes —La forja, La ruta y La llama—, es autobiográfica. Barea cuenta su historia desde niño hasta su participación en la guerra y su cambio de ideología. Escrita sin intención

ficcional, carece de valores artísticos, tratándose más de documento histórico que de novela. Max Aub, que había comenzado su carrera literaria como autor vanguardista, da un giro decisivo en el exilio y se convierte en un firme defensor del realismo. Su ciclo El laberinto mágico consta de cinco novelas: Campo cerrado, 1943; Campo de sangre, 1945; Campo abierto, 1951; Campo del Moro, 1963 y Campo de los Almendros, 1968, escritos a manera de episodios nacionales de la guerra civil. Ramón Sender y Francisco Ayala son, en nuestra opinión, los dos escritores más valiosos del grupo exiliado. Sobejano declara que ambos narradores "coinciden en haber preferido abordar la guerra mediante el procedimiento de la parábola. . . ."^{44/} En El Rey y la Reina, de Ramón J. Sender, 1949, el alcance de la parábola, explica el mismo crítico, no puede ser otro que la aceptación de que ". . . en la desgracia común las diferencias sociales se borran y el dolor deja al descubierto, si la había, la verdadera calidad humana de las personas antes separadas, ahora conciliables".^{45/} Francisco Ayala, que en su juventud estuvo afiliado con el movimiento vanguardista, se aleja de éste en el exilio y evoluciona marcando su obra con un ". . . hondo acento el sentido psicológico y moral".^{46/} En los cuatro cuentos que integran La cabeza del cordero, 1949: El mensaje, El Tajo, El regreso y La cabeza del cordero, se destacan los sentimientos mezquinos del hombre, o como lo explica Sobejano ". . . Lo que importa no es la discordia política, sino el odio entre los hombres, la capacidad de fácil y ciega hostilidad entre unos hombres y otros, origen, según Ayala, de toda guerra civil de persona a per-

sona o de pueblo a pueblo".^{47/} Las narraciones de Ayala, agrega Sobejano, son las que están más cerca de Cela en cuanto a la manifestación de horrores y miserias del cuerpo y del alma de una manera sistemática.^{48/}

Haciendo un recuento de la narrativa española de la postguerra hasta 1961, podríamos anotar una serie de aspectos que les son comunes a casi todas las obras y que le presenta cierta unidad al período. En cuanto a los temas se repite la guerra como recuerdo, el tedio, el aburrimiento, la enajenación y la soledad social, la alienación del hombre en cuanto al medio que le rodea y la inquietud existencial. En las últimas novelas de preocupación social más acentuada se suceden los temas de opresión obrera y campesina, la abulia, el maltrato de las clases humildes por los poderosos, la bancarrota moral e ideológica de una sociedad en quiebra. Los protagonistas favorecen al grupo. No hay personaje de primer plano. Más tarde aparecen grupos más limitados, los niños, los adolescentes, los guardias, etc. Los ambientes casi todos son a la intemperie. Las grandes ciudades, Madrid, Barcelona, el campo, el mar. Las técnicas van desde el simple propósito renovador hasta el exceso del procedimiento. Narraciones objetivas, realistas, behavioristas, selectivistas, gran influencia de las técnicas cinematográficas. Evocaciones, diálogos; concentración del tiempo y espacio, contrapuntismo o perspectivas múltiples.

Entre las influencias que más se notan se encuentran las de Gide, Huxley, Joyce, Proust, Dos Passos, Faulkner y Hemmingway.

El realismo objetivo y su derivación más extrema, el behaviorismo, alcanzó sus mejores momentos de 1954 a 1959. En 1962 presentaba ya signos de agotamiento. No era posible ir más lejos en el procedimiento sin repetirse a sí mismo. Continuar la técnica resultaba poco estimulante. El estancamiento de la novela parecía inminente. La novela, después de un período de plenitud había caído en un momento de parálisis. Esta monotonía la viene a romper en 1962 la primera novela del psiquiatra español Luis Martín-Santos, Tiempo de silencio, cuyo indiscutible impacto en la narrativa española contemporánea ha sido plenamente aceptado.^{49/} Inicia Martín-Santos con Tiempo de silencio lo que él llamó realismo-dialéctico.^{50/} El autor, en lugar de mantenerse alejado de la narración, interviene decididamente en ella, siendo a veces el verdadero protagonista del relato. La descripción realista, objetiva, fría del ambiente, empleada anteriormente se abandona. El escritor, lejos de presentar un mundo desde fuera, insiste, afirma Buckleyen ". . . mostrar la endebles de ese mundo, destruirlo, en último término con las armas de su dialéctica".^{51/} Y, continúa Buckley: "La novela dialéctica nace cuando el novelista decide rechazar las voces prestadas y descubre su propia voz, que le va a servir no ya para describir sino para dialogar con el mundo".^{52/}

NOTAS

1/ Fernando Morán, Novela y semidesarrollo (Madrid: Taurus, 1971), p. 315. Los comentarios expresados en este capítulo están en deuda con las valiosas aportaciones que sobre el tema han hecho los siguientes autores, además de F. Morán: J. L. Abellán, La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico) (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971); Ramón Buckley, Problemas formales en la novela española contemporánea (Barcelona: Ed. Península, 1973); José Corrales Egea, La novela española actual (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971); Pablo Gil Casado, La novela social española (Barcelona: Seix Barral, 1973) y sobre todo el libro de José M. Martínez Cachero, La novela española entre 1939 y 1969 (Madrid: Ed. Castalia, 1973) y el de Gonzalo Sobejano, Novela española de nuestro tiempo (Madrid: Ed. Prensa Española, 1975).

2/ Sobejano, pp. 26 y 27.

3/ Ibidem, pp. 27 y 28.

4/ Loc. cit., 28.

5/ Corrales Egea, p. 25.

6/ Gil Casado, pp. 91 a 106, también José Esteban y Gonzalo Santonja, Los novelistas sociales españoles (1928-1936) Antología (Madrid: Ayuso, 1977). La obra de estos novelistas ha venido publicándose recientemente en un afán de dar a conocer su valioso aporte, hasta ahora desdénado. Estas publicaciones las está llevando a cabo la Editorial Turner de Madrid en una colección titulada La Novela Social Española.

7/ Citado por Martínez Cachero, nota 36, p. 67.

8/ Sobejano, p. 32.

9/ Ibidem, pp. 33-34.

10/ Entre los escritores que protestaron de esta situación se encontraba Zunzunegui, que declara: "Hay que cuidar de la literatura nacional. La literatura, como la industria, debe tener su protección. Ese dejar traducir a caño libre, como se ha hecho hasta ahora, me parece tan perjudicial como ni en el terreno económico se

consintiese la importación de toda clase de productos". Citado por Martínez Cachero, p. 75.

11/ Para un conocimiento más amplio de esta situación recomendamos la lectura del capítulo VI, ". . . Pero una literatura con censura", en el libro de M. Cachero, pp. 94-107. Además el libro de F. Morán, Explicación de una limitación (Madrid: Taurus, 1971), así como los artículos de Juan Goytisolo, "Escribir en España" y "Los escritores españoles frente al toro de la censura", incluidos en El furgón de cola (París: Ruedo Ibérico, 1967), pp. 21-28 y 29-36, respectivamente.

12/ Martínez Cachero, p. 182.

13/ J. L. Abellán, p. 15.

14/ Martínez Cachero, nota 13, p. 53.

15/ Este tipo de publicaciones no era nuevo en España. En el siglo pasado la novela por entregas tuvo gran éxito y antes de la guerra se publicaban folletines semanales como "La Novela Corta" y "La Novela del Sábado".

16/ Citado por F. Morán, p. 203.

17/ Ibidem, p. 203.

18/ Fernando Morán, después de aceptar la dificultad de definir el término "semidesarrollo", anota: "una situación semidesarrollada se define como tal por comparación a patrones extraídos de otras sociedades. Calificar de semidesarrollada a una sociedad es el resultado de la constatación de una diferencia con un patrón (sociedad industrial) y de la fe en que, mediante la adopción en la propia situación de los principios del sistema social y económico de la sociedad modelo, se alcanzarán el nivel y estructura de ésta". Más adelante cita la definición de T. Galván: "Entiendo por semidesarrollo una situación del grupo humano que dentro de una región económica desarrollada y participando, con limitaciones, de la estructura cultural de los sectores desarrollados, está en el comienzo de su época histórica de industrialización de alto nivel y conserva la estructura clasista y los sistemas sociales de prejuicios propios del subdesarrollo", p. 198.

19/ Morán, p. 222.

20/ Ibidem, pág. 219.

21/ "El realismo de la novela en los últimos años ha sido una exigencia histórica de nuestra sociedad, en cuanto venía a sustituir al periodismo, incapaz, por varias razones de una descripción veraz de la realidad española". Carlos L. Alvarez, en España, perspectiva 1968. Citado por F. Morán, nota 76, p. 425.

22/ Sobejano, pág. 24.

23/ Diferentes autores han adoptado distintas clasificaciones de acuerdo con la naturaleza de su crítica. Así Ramón Buckley, que se ocupa de los problemas formales, divide la novela contemporánea en tres épocas: existencialista y tremendista, neorrealista o de realismo social y de realismo dialéctico, pp. 9-11. Gonzalo Sobejano, a su vez, señala tres direcciones en la novela: novela existencial, novela social y novela estructural, estableciendo subdivisiones en cada una de ellas, pp. 24-25. Gil Casado divide la novela en siete grupos, de acuerdo con la temática, establecida por él, que va desde la abulia hasta la desmitificación, pág. 147. Eugenio de Nora estudia la novela de la postguerra desde un enfoque cronológico —nacimiento de autores y fecha de aparición de las novelas— y desde el punto de vista estético y hace dos grupos básicos, según se acerquen o se alejen del realismo. Sobre las distintas facetas del realismo también ha escrito F. Morán, pp. 319-320. Igualmente útil es el capítulo tercero "Las mistificaciones del realismo: el 'objetivismo'," en el libro de Alfonso Sastre, Anatomía del realismo (Barcelona: Seix Barral, 1965), págs. 103 y ss.

24/ Morán, pág. 318.

25/ El término "tremendismo" ha sido objeto de controversia. Aquí compartimos los comentarios de Sobejano sobre la "novedad" del movimiento, pp. 103-106. Recomendamos, además, la lectura del capítulo III, "Hablemos del tremendismo" en el libro de Martínez Cachero, págs. 107 y ss., y las ideas de F. Morán al respecto, pág. 324. Para una explicación del tremendismo como forma del existencialismo español, véase Gemma Roberts, Temas existenciales en la novela española de postguerra (Madrid: Gredos, 1973), págs. 44 y ss.

26/ Gil Casado, pág. 108.

27/ No estamos de acuerdo con Gil Casado cuando afirma que "En Nada no hay ni preocupación ni crítica social . . .", pág. 114.

Si es cierto que en Nada no es tan obvio el estridente tremendismo de Pascual Duarte, nos parece que el estado de decadencia y total ausencia de valores que se desprende del relato, constituye una servera e implícita crítica de la sociedad del momento.

28/ Para un estudio de la obra de Miguel Delibes, véase el enfoque que hace Buckley, capítulo II, "Selectivismos", págs. 81 y ss.

29/ Información ofrecida por M. Cachero, pág. 113. Sobejano comenta que, de aceptar el término, se pueden incluir como novelas de "sesgo" tremendista las siguientes: El bosque de Encines, 1947, de Carlos Martínez Barbeito; Nosotros los muertos, 1948, de Manuel Sánchez Camargo; La llaqa, 1948, de Marcial Suárez; Los hijos de Máximo Judas, 1950, de Luis Landínez; Con la muerte al hombro, 1954, de José Luis Castillo Puche. El crítico concluye que solamente Cela y Francisco Ayala pueden contarse entre los que han utilizado esta técnica de manera consistente. (Págs. 105-106.)

30/ Otros autores han preferido otros nombres para señalar a los novelistas que se reúnen en este grupo. Así Ana María Matute les llamó "Generación Herida", The Nation, nov. 29, 1965, pág. 423. Martínez Cachero les da el nombre de "Grupo Formentor", por haberse formado alrededor de la Editorial Seix Barral. Con pequeñas variaciones los escritores que se incluyen en estas denominaciones son: Armando López Salinas, Antonio Ferrés, Ramón Nieto, Luis Goytisolo Gay, Luis Martín Santos; José Manuel Caballero Bonald, Jesús Fernández Santos, Rafael García Hortalano; Alfonso Grosso, Francisco Avalos, Jesús López Pacheco, Daniel Sueiro; Juan Marsé, Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité. Gil Casado comenta sobre este grupo: "Los escritores que pertenecen a la nueva promoción forman un grupo heterogéneo, compuesto por hombres de muy diversa procedencia y formación, intelectuales, autodidactas, técnicos, obreros . . . y no son de formación universitaria exclusivamente como se ha dicho algunas veces. Todos desempeñan otras ocupaciones aparte de su labor creadora: unos son abogados (García Hortalano, Ramón Nieto), otros empleados de editoriales (José Manuel Caballero Bonald y Juan Goytisolo), algunos son peritos técnicos (Antonio Ferrés) . . .", pág. 116. Por su parte Juan Goytisolo comenta: "a) en el terreno político-social la generación del medio siglo es, casi sin excepción, un grupo inconformista y a menudo rebelde, fuertemente influido por la ideología marxista; b) en el terreno religioso —paradoja mayor de un país sometido desde hace veinticinco años a la tutela 'maternal' de la Iglesia— la indiferencia o agnosticismo es en él la norma general; c) en el terreno artístico y estético, su teoría y su praxis son más bien tradicionales, aunque asistamos desde hace cierto tiempo a algún episódico esfuerzo novador". "Literatura y eutanasia", en El furgón de cola (París: Ruedo Ibérico, 1967), pág. 49.

- 31/ Morán, pág. 324.
- 32/ Sobejano, pág. 115.
- 33/ Corrales Egea, pág. 48.
- 34/ Morán, pág. 326.
- 35/ Ibidem, pág. 327.
- 36/ Ibidem, pág. 326.
- 37/ Para una explicación precisa del movimiento francés, véase Alain Robbe-Grillet, Por una novela nueva (Barcelona: Seix Barral, 1973) y J. Bloch-Michel, La "nueva novela" (Madrid: Ed. Guadarrama, 1967), entre otros. Además, el comentario sobre el tema en relación a la novela española de Santos Sanz Villanueva en Tendencias de la novela española actual (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972), pág. 76.
- 38/ Morán, pág. 342.
- 39/ Corrales Egea, pág. 77.
- 40/ Buckley, pág. 60.
- 41/ Morán, págs. 360-361.
- 42/ José Francisco Cirre, citado por F. Morán, nota 169, pág. 377.
- 43/ Véase el apartado "Las mujeres novelistas" en el libro de M. Cachero, págs. 186 y ss.
- 44/ Sobejano, pág. 73.
- 45/ Ibidem, pág. 74.
- 46/ Ibidem, pág. 74.
- 47/ Ibidem, pág. 75.

48/ Ibidem, págs. 105-106.

49/ Con respecto a esta novela Juan Goytisolo comenta:
 ". . . Tiempo de silencio es el comienzo de una nueva etapa, una obra que abre para la novelística española todos los caminos y puertas que le cerrara El Jarama. Es, pues, el principio de una línea, no el final de ella; el punto de arranque, no su coronación. . . . Con El Jarama culmina y se eclipsa la 'historia'; con Tiempo de silencio renace y adquiere nueva vigencia el 'discurso'. "La novela española contemporánea" en Libre 2 (París, diciembre-enero-febrero 1971-1972), pág. 38.

50/ "Creo", dice Martín-Santos, "que hay que pasar de la simple descripción de las enajenaciones, para plantear la real dinámica de las contradicciones in actu", en entrevista con Ricardo Doménech, "Luis Martín-Santos", Insula, núm. 208 (marzo 1964), pág. 4. El autor de Tiempo de silencio censura al realismo, que él llama suburbano, por los siguientes motivos: "La realidad está simplemente observada y descrita, vista desde fuera como en los realistas pueblerinos, pero con menos arte y con un fin didáctico. El escritor aquí no crea, se limita a exponer, y las ideas representan un lastre, pues condicionan al personaje que las mima o las declama en un lenguaje pedestre asequible a las masas. Se trata de suplir con la novela la falta de periódicos solventes, y el resultado es una literatura para pobres en el peor sentido de la palabra". Citado por Aquilino Duque en "Realismo pueblerino y realismo suburbano: un buen entendedor de la realidad", Índice, núm. 185 (junio 1964), págs. 9-10. Abundando en sus ideas sobre la novela, Martín-Santos declara que la novela es "El arte cuya materia prima es la existencia", y esto le lleva a una nueva concepción de la función del novelista: "Su función es la que llamo desacralizadora-sacrogenética. Desacralizadora—destruye mediante la crítica aguda de lo injusto. Sacrogenética—al mismo tiempo conlabora a la edificación de los nuevos mitos que pasan a formar las Sagradas Escrituras del mañana". (Citado por Janet W. Díaz, "Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel", Hispania, LI (1968), págs. 232-238). Y sobre la novela contemporánea agrega en el mismo artículo-entrevista: "En España hay una escuela realista un tanto pedestre y comprometida, que es la que da tono. Tendrá que alcanzar un mayor contenido y complejidad si quiere escapar a una repetición monótona y sin interés" (pág. 237).

51/ Buckley, pág. 15.

52/ Buckley, pág. 12. Sobre el proceso dialéctico, Gil Casado explica lo siguiente: "La piedra angular del procedimiento artístico es el concepto dialéctico de la realidad. Por vía dialéctica se

llega a la comprensión de las leyes que rigen el devenir, a la interpretación dinámica del tiempo y del hombre, al verdadero entendimiento de la realidad social. 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 una problemática rica en conexiones y contradicciones. La teoría dialéctica es de vital importancia para comprender la estética del realismo social" (pág. 26).

II

CRONO-BIOGRAFIA DE LUIS MARTIN-SANTOS

No conocemos, hasta el momento, una biografía extensa y completa de Luis Martín-Santos a la que podamos referir al lector interesado. Sin embargo, hay aspectos en su obra que adquieren, a nuestro juicio, nueva significación, estudiadas desde el punto de vista de sus experiencias personales. Con esto en mente, hemos preparado la siguiente crono-biografía del autor. Estamos conscientes de que, como expresó el malogrado escritor en el prólogo de Tiempo de destrucción, unos cuantos datos no pueden limitar a un hombre. De su figura interior, su movimiento espiritual y de su perfil humano se conoce a través de su vida cotidiana y de sus obras. Pero, a falta de un recuento más detallado de su vida, ofrecemos los siguientes datos. Parte de la información aquí ofrecida proviene del prólogo que a la edición de Tiempo de destrucción hizo José Carlos Mainer, el resto, de las conversaciones que sobre el autor sostuvimos con el doctor Carlos Castilla del Pino, amigo y compañero del escritor, quien tuvo la gentileza, que mucho agradecemos, de compartir con nosotros algunas de las experiencias que tuvo con Luis Martín-Santos.

1924 Nace Luis Martín-Santos de Ribera en Larache, protectorado español de Marruecos. Su padre es médico militar que alcan-

zaría el rango de general. Su madre, sufrió desde la infancia del autor episodios psicóticos que la mantuvieron recluída en sanatorios por algún tiempo.

- 1929 La familia Martín-Santos se establece en San Sebastián, donde el padre fundará más tarde un hospital ortopédico. Durante sus primeros años escolares Martín-Santos asiste al colegio de los Hermanos Maristas de Aldapeta. Las experiencias en este colegio, así como el tiempo que vivió con su abuela paterna, en Castilla, con motivo de la enfermedad mental de la madre que se empeoró con el nacimiento de su hermano Leandro, parecen haber servido de modelo para las transcritas en la primera parte de Tiempo de destrucción.
- 1940 Finaliza el bachillerato con notas sobresalientes. Por estos años Martín-Santos es un joven serio, voluntarioso, tímido y sensible. Es un apasionado lector, sobre todo de los clásicos.
- 1945 Publica su primer libro Grana Gris, colección de poemas. Más tarde recogió la edición y quemó los ejemplares restantes por considerar la obra mediocre.
- 1946 Se licencia de Medicina en la Universidad de Salamanca, obteniendo Premio Extraordinario. Sus experiencias personales de estos años van a servir de tema para el conflicto que presenta

el protagonista de Tiempo de destrucción, al enfrentarse con los prejuicios de la pequeña burguesía rural y el mundo de la burguesía industrial vascongada. Lo cual experimentó él a su regreso a San Sebastián. El sistema educativo vivido en estos años, pasa en la novela por un implacable escrutinio crítico.

- 1947 Se gradúa de doctor en Medicina en Madrid, donde permanece hasta 1949 realizando prácticas quirúrgicas en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Las páginas de Tiempo de silencio serán, más tarde, vehículo para el relato de estos años. Obtiene, por oposición, el cargo de cirujano de guardia en el Hospital General de Madrid. Al poco tiempo cambia la especialidad de cirugía por la de psiquiatría, siendo sus mentores Juan José López Ibor, en el aspecto clínico, y Pedro Laín Entralgo, en la parte humanística y en el estudio de las teorías de Jaspers. Estudios que utilizará en su tesis doctoral. El cambio de especialización se atribuye a que la Psiquiatría le ofrecía un campo más a tono con sus ambiciones de escritor.
- 1949 Obtiene, por oposición, el cargo de Director del Sanatorio psiquiátrico de Ciudad Real en La Mancha, posición que desempeña por sólo tres meses.
- 1950 Marcha a Alemania donde continúa sus estudios de psiquiatría

con Kurt Scheider en el Instituto Psicoanalítico de Mistcherlicks. En Heidelberg conoce a Carlos Barral, con quien va a mantener una sincera amistad.

- 1951 Gana la oposición a Director del Sanatorio Psiquiátrico de San Sebastián, ascendiendo a médico director de Servicios Psiquiátricos de la Diputación de Guipúzcoa.
- 1953 Contrae matrimonio con Rocío Laffón, con quien tiene tres hijos, uno de los cuales muere accidentalmente en la cuna siendo aún bebé. Ocho meses antes del accidente que le costara la vida a su esposo, Rocío muere también en forma accidental, víctima de un envenenamiento con gas en la cocina de su casa.
- 1955 Publica su tesis doctoral Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental, que dedica al Profesor Laín Entralgo.
- 1956 Se presenta a oposiciones de cátedra en Madrid. Sufre un derrumbamiento emocional. En el tercer ejercicio se imaginó que iba mal, que estaba aburriendo al tribunal, se levantó y quiso retirarse. No obtuvo la plaza. Esto le ocurrirá de nuevo en 1959.
- 1957 Martín-Santos es detenido por primera vez en compañía de

Vicente Girbau. Se le acusa de actividades socialistas. No hay pruebas y lo excarcelan sin lugar a proceso.

- 1958 El Partido Socialista Obrero Español se reúne en la ciudad francesa de Toulouse. El régimen franquista, esperando encontrar entre los congresistas miembros del Partido Comunista, contestó con una represalia que hubo de terminar gracias a la presión internacional. Varios miembros del P.S.O.E. son arrestados en las principales ciudades españolas. Entre los detenidos figura Luis Martín-Santos, quien es procesado y encarcelado por cuatro meses. Estas experiencias se reflejan en las escenas de la cárcel en Tiempo de silencio.
- 1959 En mayo de este año es arrestado de nuevo y enviado a Carabanchel, acusado de actividades socialistas. Durante su estancia en la cárcel es sacado bajo vigilancia para asistir a los ejercicios de oposición a la cátedra salamantina de Psiquiatría, a la cual se estaba presentando. Sufre otro derrumbamiento emocional. Se quedó sin poder articular palabra, sudando profusamente y en un estado de completa postración nerviosa. La preparación a oposiciones aparece detalladamente relatada en Tiempo de destrucción. A fines de septiembre se cambia su condición de preso por la de "residenciado", señalándosele para trabajar la zona de San Sebastián.
- 1962 En agosto vuelve a ser detenido, esta vez por unos días sola-

mente. Este mismo año se publica su primera novela Tiempo de silencio, que había quedado semifinalista en el concurso Pío Baroja. Martín-Santos era un brillante expositor y poseía una cultura muy extensa. Sin embargo, no parecía estar muy seguro de sí mismo, a pesar del aire de confianza que trataba de aparentar. Durante sus conferencias solía sentar a familiares y amigos en lugares estratégicos para que le fueran dando señales extraverbales de que todo iba bien. Se sentía bien en los círculos sociales donde sabía que sus conocimientos eran respetados, pero despreciaba la mediocridad cultural. Este aspecto se ve bien dibujado en las escenas de la conferencia y recepción presentadas en Tiempo de silencio.

- 1964 El día 21 de enero, cuando regresaba de un pueblo de Salamanca, a donde había ido a ambientarse para la novela Tiempo de destrucción, que a la sazón estaba escribiendo, Martín-Santos, que venía al volante y era muy impulsivo conduciendo, hizo un adelantamiento imprudente y chocó con un camión que venía en dirección contraria. El accidente ocurrió cerca de Vitoria, en cuyo hospital sobrevivió unas pocas horas. Su muerte ha sido motivo de versiones contradictorias. Se ha dicho que no fue atendido propiamente, que estaba muy grave y no se atrevieron a operarle, que se perdió tiempo y que su posición política influyó en el poco cuidado que se le suministró. A su muerte estaba comprometido para casarse con la señora Josefa Rezola.

SEGUNDA PARTE

TIEMPO DE SILENCIO

TIEMPO DE SILENCIO

La demoledora crítica social que se desprende de las páginas de Tiempo de silencio ha sido motivo de que muchos autores la clasifiquen como novela "social".^{1/} Mientras que no rechazamos en ningún momento el impacto social de la novela, compartimos aquí la opinión de Gonzalo Sobejano de que una novela,

. . . sólo podrá calificarse de 'social' si el centro de su voluntad —sentido y expresado como tal centro— es la justicia colectiva. Conceptos indispensables para identificar como 'social' aquella obra son la participación, la solidaridad, el propósito de transformación y el humanismo, pero el foco hacia el que estos concepto convergen no es otro que la justicia colectiva. El escritor se siente 'partícipe de la colectividad, solidario con 'la parte' de ella que reclama justicia, dispuesto a hacer 'lo que esté de su parte' para cambiar el desorden injusto en un orden justo, y con tal sentimiento y por tal disposición labora en favor de la humanidad. . . . 2/

En Tiempo de silencio no se ofrece un sentimiento de "solidaridad"; su autor no se siente "partícipe de la colectividad" y el "propósito de transformación" por el que se aboga en la novela se refiere a la transformación del proyecto personal del existente como ser individual, y no como pauta de una transformación colectiva. De esta manera, la obra, aunque con fuertes matices de crítica social, presenta, además, una dimensión existencial y psicológica que pasamos a destacar.

Luis Martín-Santos, psiquiatra, no renuncia a su profesión cuando escribe Tiempo de silencio. Por el contrario, trataremos de demostrar que el autor utiliza toda la técnica psicoanalítica exis-

tencial en el desarrollo de su novela, y que Tiempo de silencio es, además de una crítica social, la ambiciosa concepción de un drama psicoterapéutico con todos los elementos esenciales en el análisis existencial y una exposición de la filosofía existencial tan cara a la ideología de Martín-Santos.^{3/} Tiempo de silencio es el complejo y desagarrador drama del hombre actual. A pesar de que la novela representa la historia de un español en el Madrid de la postguerra, sus proyecciones son más universales; es el drama del hombre en el crítico estado de frustración, de soledad y enajenación que lo lleva a la neurosis y el proceso a través del cual llega a alcanzar el comienzo de una cura existencial mediante el proceso de concienciación y el hacerse cargo de la situación.

No se ignora aquí, ni mucho menos se desmerita, la multitud de facetas y ramificaciones que una narración tan ambiciosa implica y de hecho obtiene. Martín-Santos ha logrado unificar en esta novela una serie de elementos sociológicos, literarios, políticos, históricos, filosóficos, psicológicos que, manejados con una técnica narrativa de gran complejidad, han dado por resultado la novela más valiosa de la narrativa española contemporánea.

Para dar cierto orden a este estudio se dividirá el análisis de Tiempo de silencio en tres apartados: 1) Dimensión social: Se estudiará la sociedad donde se desarrolla la trama de la novela y que irá redondeando la situación que ha dado lugar a la problemática existencial del protagonista. Nuestros comentarios sobre este aspecto se limitarán a presentar la sociedad que se refleja en la novela desde

un punto de vista de sociedad alienante, es decir, el ambiente de desarticulación y vacío emocional en el cual se desenvuelven los personajes. No pretendemos hacer un análisis riguroso de la sociedad presentada por Martín-Santos, labor que, por otra parte, ya ha hecho Alfonso Rey, y que no es el propósito principal de nuestro trabajo.

- 2) Problemática existencial: Establecida la "situación" del protagonista en su "circunstancia", pasaremos a aplicar la teoría del análisis existencial desarrollada por Martín-Santos hasta llegar a poder alcanzar su comienzo de cura dentro de los postulados existenciales.
- 3) Aspectos formales: Como remate del trabajo haremos un estudio del elaborado estilo que le ofrece unidad y cohesión a la novela y que indiscutiblemente le aporta uno de sus más brillantes aspectos.

III

DIMENSION SOCIAL

Tiempo de silencio se desarrolla en Madrid y en 1949. La perspectiva histórica, entonces, es el período de la postguerra, tiempo de crisis y derrumbamiento de valores materiales y espirituales. Martín-Santos da "una intrincada visión de una España sórdida y terrible, de una época, de unas clases en descomposición, de un mundo en decadencia, de unas ideas estratificadas que a veces se comportan como reflejos y de unos reflejos que por momentos semejan ideas".^{4/} Aprovechando la trama del argumento, donde su protagonista Pedro es un joven investigador que trata de averiguar si en la herencia de la cepa de ratones cancerígenos hay una transmisión dominante

o si la influencia mayor está dada por los factores ambientales, el escritor identifica la cepa de ratones con el mismo país y el cáncer con el símbolo de la enfermedad moral y social que corroe a España. Luis Martín-Santos investiga, como Pedro, las causas de la enfermedad, sean congénitas —historia-pasado-tradición-mito, o ambientales —estructura político-económico-social—; en el proceso el autor hace la autopsia de España, de su pasado, del presente y anticipaciones futuras. El escritor hunde su escalpelo en las entrañas de la sociedad y despiadada, perodolorosamente, va sacando y analizando uno a uno los elementos putrefactos que él estima han sido responsables de la enfermedad. Nada se escapa a su ojo observador. Su microscopio se detiene en cada célula de este mundo que le rodea y él trata de llegar a comprender. Con audaz técnica narrativa Martín-Santos va describiendo ese mundo. Unas veces se oirá su voz de narrador, otras pondrá en los labios o en las mentes de sus personajes opiniones y lamentos. Desde la primera página de su novela se sienten los dardos de la crítica en boca de don Pedro cuando se lamenta del atraso de la ciencia en España:

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? 5/

A través de la estilística expositiva, uno de los más logrados aspectos de la novela en la que se elaborará a medida que se presentan en el texto, el autor derrama con agrio sarcasmo y afilada ironía sus críticas más mordaces. Martín-Santos ausculta a Madrid

y con ella a España desde una perspectiva nueva, es decir, la realidad se presenta deformada por el prisma del perspectivismo, ese perspectivismo con que tanto ridiculizó a Ortega y Gasset en el pasaje de la conferencia (TS 133). Con un dominio superior de dos figuras retóricas populares: la metonimia y la metáfora, el escritor distorsiona la realidad o la presenta tal y como es, sorprendiendo al lector a veces con un enfoque inusitado de una situación familiar.

Un ejemplo de esta extraordinaria facilidad para elaborar sobre un mismo tema se tiene en la visión de la capital de España, Madrid, descripción extensa, pero meritoria de un estudio detallado por la riqueza y la magnitud de la crítica que envuelve. La oración que comienza: "Hay ciudades tan descabaladas" (TS 13), va a terminar dos páginas más adelante con un simple: ". . . que no tienen catedral" (TS 17). En el medio, entre el sujeto de la página 13 y el verbo y complemento en la página 17, hay treinta y cinco frases que hacen un mapa histórico-moral de España. Si bien la descripción se refiere a "ciudades", es obvio que se puede sustituir por Madrid o más bien por España.

Las frases primeras ofrecen datos geográficos que aluden específicamente a Madrid: "Tan capricosamente edificada en desiertos, . . . tan lejanas de un mar o de un río . . . tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos. . .". A partir de la frase ". . . tan globalmente adquiridas para el prestigio de la dinastía. . .", va a referirse a algo más amplio que

a Madrid, presentando connotaciones históricas: la construcción arbitraria de Madrid en capital durante el imperio de Felipe II. ". . . tan carente de auténtica judería", recordando la expulsión de los judíos; ". . . tan agitada por tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular. . .", aludiendo a la Inquisición; ". . . tan llena de hombres serios cuando son importantes y simpáticos, cuando no son importantes. . .", clara burla al carácter español; ". . . tan poco visitadas por individuos auténticos de raza nórdica, . . .", crítica a la incomunicación de España con la cultura europea, especialmente durante los años de la guerra. Su crítica sobre la vida literaria de Madrid y la cultura española a través de los siglos se vislumbra en las últimas frases hacia el final de la larguísima oración:

. . . tan abundante de torpes teólogos y faltas de excelentes místicos, tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres, de comedias de enredo, de comedias de capa y espada, de comedias de café, de comedias de punto de honor, de comedias de linda tapada, de comedias de bajo coturno, de comedias de salón francés, de comedias del café no de comedias dell'arte . . . (TS 14)

y con la última frase antes del verbo y complemento acusa: ". . . tan abufaradas de autobuses de dos pisos que echan humo cuanto más negro mejor sobre aceras donde va la gente con gabardina los días de sol frío . . .". Se ha visto que en una exposición que comenzó refiriéndose a Madrid, el autor se ha elevado a una panorámica general de carácter histórico-cultural, y de nuevo trae a Madrid al plano de la realidad inmediata.^{6/} Alfonso Rey presenta esta visión de la

capital española como:

. . . encarnación de una sociedad burocrática, arbitrariamente erigida en capital, carente de riquezas naturales que justifiquen su supremacía nacional, vuelta de espaldas a una sana actividad económica que da sus mejores frutos a lo largo y ancho de Europa. En fin, Madrid como símbolo de una sociedad que a mediados del siglo XVIII había iniciado una fuerte decadencia, cuyos efectos se dejan sentir hoy en día . . . ésta es la España que Martín-Santos tiene presente a lo largo de la novela. ^{7/}

El fragmento estudiado se presenta temprano en la novela para echar las bases de la sociedad entera en la que va a desenvolverse el protagonista. Es el cuadro de un ambiente fragmentado en la que cada segmento se encuentra aislado del otro. Martín-Santos ha hecho un análisis de esta sociedad dividiéndola en tres grupos representativos y sus ramificaciones.^{8/} Como bien apunta Alfonso Rey, el autor utilizó influencias marxistas para su estudio de la sociedad, pero, estas influencias aparecen de una manera ". . . amplia y difusa . . .", limitándose a ". . . recoger (aunque con arte original) experiencias e intuiciones que desde hace años flotaban en el ambiente".^{9/} De hecho, que sectores como el proletariado, piedra angular del sistema marxista, aparece ". . . como sombras que discurren por el fondo de la acción . . .".^{10/} En nuestra opinión, el autor, más que un estudio sociológico riguroso de la sociedad española, quiso presentar un catálogo de seres de muy distinta estirpe económica y social y estudiar en ellos sus similitudes y diferencias y el efecto que sus diferentes modos de vida ha tenido en sus conductas.

Con objeto de simplificar nuestros comentarios sobre esta pluralidad social, la dividiremos en tres núcleos, de acuerdo con su nivel socioeconómico, a saber: a) mundo chabolero y prostíbulo; b) mundo pensional y café de intelectuales; c) alta burguesía. Existen, además, personajes representativos de distintas instituciones burocráticas y de las clases subordinadas difíciles de encasillar dentro de un núcleo definido, los cuales iremos mencionando a medida que vayan apareciendo.

a) Mundo chabolero y prostíbulo

Al estudio de este núcleo, el más débil de la sociedad, es al que se le dedica mayor extensión, una quinta parte de toda la novela. Está representado por las chabolas y sus habitantes y el prostíbulo y sus moradores y visitantes, con una subdivisión representada por los callejeros. Aun dentro de estos ambientes —chabola y prostíbulo— existen niveles y jerarquías, como veremos más adelante.

Este substrato de la sociedad está constituido por las chabolas y exagerando un poco más, por las subchabolas. Unas vidas que transcurren a pocos metros de la urbe, pero que no se vislumbran desde ella porque quedan ocultas tras la muralla que forma el laberíntico y fantasmagórico conjunto de nuevos edificios que Martín-Santos describe como:

. . . oníricas construcciones confeccionadas de madera de embalaje de naranjas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con on-

donadas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja despareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de mantas que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas en refuerzo de cimien-
tos que un glaciario 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 paga 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. (TS 42)

En la descripción de estas construcciones, que el autor califica de "soberbios alcázares de la miseria", situados "entre dos montañas altivas", que no son más que dos montones de escombros, Martín-Santos intercala de nuevo elementos de la cultura y la historia: "palos torcidos llegados de bosques lejanos", señalando la falta de bosques en la península; "con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación", referencia a la guerra civil; "con fragmentos de la barrera de una plaza de toros . . ." en una de sus tantísimas alusiones a los toros que más adelante se estudiarán con más detalle. La reacción de Martín-Santos ante panorama tan desolador se traduce en un sarcasmo agrio y exclama con frases altisonantes:

Pero, que hermoso a despecho de estos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polí-

gono habitable. ¡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 un soplo vivificador! ¡Qué conmovedor espectáculo, fuente de noble orgullo para sus compatriotas . . .! (TS 43-44)

Este mundo de pesadilla vive separado del resto de la gran ciudad, sin embargo, está dentro de ella, y va corroyéndole sus entrañas como el cáncer a los ratones del laboratorio. Sus habitantes "veían a lo lejos alzarse construcciones de un mundo distinto del que ellos eran excecencias y parásitos al mismo tiempo" (TS 58). Los habitantes de este mundo estaban condenados a:

. . . vivir de lo que la ciudad arroja: Basuras, detritus, limosnas, conferencias de San Vicente de Paúl, cascote de derribo, latas de conserva vacías, salarios mínimos de peonaje no calificado, ahorro de criadas-Hijas fidelísimas. Hacia aquella otra realidad debían encaminarse no obstante todos los días (como sus homólogos aborígenes hacia los campos de caza) y colocándose en los lugares estratégicos cobrar mínimos botines en las escaleras del Metro, en las mercancías desechadas del mercado, en la sopa boba del Auxilio, en la especulación en piedras de mechero. (TS 58)

Al conocimiento de los moradores de este ambiente chabolero dedica Martín-Santos una jugosa parte de la narración. Del Muecas, a quien va Pedro en busca de los ratones robados de la cepa de Illinois que van a hacer posible la continuación de su investigación, hace Martín-Santos un formidable retrato.

". . . se incorporó con movimiento exento de gracia y en su rostro, surcado por las arrugas del tiempo y los trabajos y agitado por la

rítmica tempestad del tic nervioso al que debía su apodo, se pintó una expresión viva de sorpresa." (TS 48) Más adelante el autor, con su característica sátira irónica describe al Muecas con detalles:

Gentleman-farmer Muecasthone visitaba sus criaderos por la mañana. . . . Emitía órdenes con gruñidos breves que el personal especializado comprendía sin esfuerzo y cumplimentaba en el ipso facto. Vaso de fuerte bebida en mano, chasqueaba la lengua al sentir el calor-cillo de aguardiente en paladar. Sonoros golpes de fusta conseguía en altas botas de cuero. . . . Pastor, que iba hacia su cura de almas, informaba del ambiente espiritual a su poblado. . . . Especulador chabolero enriquecido con ventas de comestibles en dosis mínimas. . . . Arquitecto-aparejador-contratista de chabolas, en feliz ignorancia de planes de ordenación y normas municipales, construía como pocos pueden ya, al libre albedrío de su instinto artístico y de acuerdo con la naturaleza de sus materiales. . . . (TS 56-57)

Así el Muecas, señor y "ciudadano notable de la villa, respetado entre sus pares . . ." (TS 58), se sentía feliz de su seguridad obtenida mediante el uso de la violencia, el abuso y la opresión a la que están acostumbrados los que han venido de ese mundo difícil y en el que saben que tienen que continuar. Para el Muecas el mundo estaba bien así:

Y esta convicción de que el mundo estaba bien así aumentaba aún más —más violentamente—, se convertía en evidencia para el Muecas cuando, ya de noche, saliendo de palacio, con calor en el interior del estómago, llegaba a la mansión residencial y tras comprobar la presencia de los tres cuerpos cálidos en el colchón, podía introducirse en aquel ámbito gratisísimo con lo que su felicidad física aún crecía, bien fuera sencillamente y sin escándalo, bien —si mejor le parecía— después de haber repartido los golpes

que le parecieran convenientes entre la grey soñolienta haciendo así otra vez evidente su naturaleza de señor. Si luego, en el momento delicioso de conciliar su sueño, aún llegaban los píos de los yearling, el Muecas se dormía no sólo feliz, groseramente feliz, sino hasta con una sonrisa de felicidad refinada en los ángulos de su recia boca trabajada por el tiempo y por la intemperie de una guerra y de dos paces dichosamente superadas. (TS 60)

El autor ha dedicado un amplio espacio al personaje Muecas:

"Posiblemente intentó Martín-Santos —observa Alfonso Rey— indagar en la entraña de un individuo que vive en condiciones miserables para mostrar, precisamente, que no todas las peculiaridades del hombre pueden comprenderse en función de datos exteriores y que hay elementos en la psicología del individuo inexplicables sociológicamente".^{11/} El Muecas se presenta como un hombre de inteligencia natural, capaz de una actuación astuta cuando median intereses económicos o legales; pese al conjunto de circunstancias desfavorables en que se desenvuelve su vida es indudable que en el Muecas el autor ha querido poner de manifiesto el resto de autodeterminación y lucidez que le hace dueño y responsable de sus actos.^{12/} Aceptar la autonomía individual del Muecas implica un reconocimiento de su libertad y, consiguientemente, se le hace responsable de los elementos que delinear su personalidad. Cuando el Muecas actúa incestuosamente con Florita, brutalmente con su hija y su mujer, astutamente con Pedro, son actitudes que están determinadas por la libre voluntad del personaje y no pueden ser imputables a las circunstancias que le rodean.

En un escalón más bajo de esta escala social se encuentra

Cartucho, habitante no ya de las chabolas, como el Muecas, sino de una esfera más pobre de las mismas, las subchabolas. Cartucho vive con su madre en:

. . . una chabola avinagrada, emprecariante y casi cueva. Estas chabolas marginales y sucias no pretendían ya como las otras tener siquiera apariencia de casitas, sino que se resignaban a su naturaleza de agujero maloliente sin pretensiones de dignidad ni de amor propio en estricta correlación con la vida de sus habitantes. Lujo al que nunca llegaban estas subchabolas era la división en compartimentos, como la del ganadero que hemos visto bien compuesta de cocina-dining-living y dormitorio-tabernáculo-cámara de incubación. La ocupada por Cartucho era una formación de un único espacio y los objetos robados no podían ser trasladados a un departamento especial, sino enterrados bajo una piedra redonda (que sirve también para sentarse) o confinados al perista o arrojados al estanque del Retiro. (TS 117-118)

Entre los habitantes de este mundo se pasea Cartucho, ser totalmente embrutecido y respondiente sólo a los impulsos más primitivos, ejemplar humano en el que se encuentran todos los rasgos típicos del individuo del más bajo estrato social, brutalmente intolerable, corroído por el odio y la violencia. Martín-Santos utiliza el monólogo o soliloquio para presentar el perfil psicológico de Cartucho de primera mano. Al utilizar esta técnica narrativa el autor da oportunidad de captar con más intensidad la personalidad del maleante típico, que descrito desde fuera habría perdido fuerza. Al mismo tiempo que Cartucho narra su biografía en primera persona, va dando una serie de explicaciones de sus actos que hacen, hasta cierto punto, justificables sus reacciones. Al hacer este retrato

tan fiel de un personaje de los ambientes más bajos, Martín-Santos está presentando el sistema de valores que rige esos mundos. Así Cartucho "pincha" al Guapo, según él, empujado por la situación: "Sabía que ella andaba conmigo y allí delante empieza a tocarle los achuchais" (TS 45). Cínicamente acepta que el "crío" era suyo, sin embargo, "Ya sé que es mío. Pero a mí qué. No me voy a amolar y cargar con el crío. Que hubiera tenido cuidao la muy zorra" (TS 45). En estos soliloquios expresa Cartucho todos los matices de su torcida individualidad. Es astuto cuando acepta la mujer aún sabiendo que había estado con otro: ". . . 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" (TS 45); desencadena su odio contra todos a la más leve provocación "Me cago en el corazón de su madre, la zorra"; "Me cago en la tumba de su padre" y "Maldito sea desde la maldita bosta de su madre" (TS 46 y 105). Su actuación está siempre basada en la más brutal violencia: "La aplasté las naipes. Le di de más fuerte para ser mujer"; "Le pinché por detrás y allá quedó en el fango"; "Le pegué un puñetazo que le aplasté la nariz" (TS 146-47). La sexualidad desenfrenada domina su pensamiento, aspecto típico de su primitivismo: "Yo pensando en la hartá de tetas que me iba a dar la Florita"; "Pero esa Florita me sigue en las mientes y las hartás que me ha dao no me han dejao harto". A pesar de su violencia, Cartucho es cobarde cuando sabe que otro es tan fiero como él: ". . . el Muecas tiene malas pulgas y también sabe tirar de corte", "Y ella

es menor. No quiero líos" (TS 48). Todas estas expresiones y otras como: "Bueno, si no quiere priva, pañi de muelle"; "No hay pelés"; "Ahuequé. Limpié bien el corte y lo encalomé en el jeigón. Vino la pasma y a preguntar" (TS 48), no sólo ponen al lector en un contacto más directo con el personaje, cuya interioridad se revela de forma inmediata, sino que al mismo tiempo reconstruye el mundo social del que surge.

Al descender en la galería de seres infradesarrollados llega el lector a la mujer del Muecas. Martín-Santos utiliza dos nombres para referirse a ella: Ricarda y Encarna. El primero lo usa dos veces en la página cincuenta y uno y Encarna en la página doscientos.^{13/} Cuando el Muecas la presenta: ". . . esta es mi señora y la pobre no sabe tratar. Disculpe que es alfabeta" (TS 57), no se sospecha que este ser, "tierra apenas modificada" (TS 200), es a quien el autor va a escoger para salvar a don Pedro de la cárcel. Ricarda-Encarna aparece de nuevo muchas páginas adelante cuando el narrador es quien hace el análisis de su personalidad. La pobre mujer no puede expresarse por sí misma. Su total incultura y menguada inteligencia la coloca en una condición casi animal. Martín-Santos ha elegido no poner en sus labios ningún tipo de monólogo. De ella se sabrá, cuando aniquilada por el dolor ante la muerte de Florita, su mente, no cultivada pero existente, va a recordar su historia desde una confusa perspectiva: ". . . no en forma de cálculo o de pensamientos. . .", sino más bien a modo de: ". . . coloreados fantasmas del pasado que se van deslizando silenciosamente. . ." (TS 199).

No es de extrañarse que el proceso a través del cual Ricarda-Encarna hace el recuento de su vida pasada sea iniciado por la presencia del dolor y sean, precisamente, las situaciones dolorosas de su vida las que se reiteren con mayor lucidez en su memoria. Luis Martín-Santos, psiquiatra de profesión, como ya se ha anotado anteriormente, sabía muy bien los mecanismos de la mente humana, aun los más primitivos, y muy significativamente utiliza este proceso dinámico para dar el perfil de Ricarda-Encarna en su momento oportuno: "En el calabozo, este ser de tierra que no puede pensar, que no puede leer, que no sabe alternar, ve las imágenes lamentables de su existir homogéneamente extendido a lo largo de los años . . ." (TS 201) y una y otra vez se ve:

. . . ella misma pariendo, dando gritos y patadas; ella misma pariendo otra vez en otro sitio, cuando iban corriendo por esas carreteras de la Mancha y hubo que parir en cualquier sitio . . . ella misma haciendo la casa con las manos quemadas por la cal mientras el alfeñique bebía por la tarde; ella misma pegada, golpeada, una noche, otra noche, pegada con la mano, con el puño, con una vara, con un alambre largo, pegada por él cuando su mueca se contraía más de prisa por efectos del alcohol, pegada, pegada, pero sin sentirlo casi . . . sin que el dolor pueda significar para ella otra cosa que medida del tiempo que la separa del reposo y no dolor verdadero dolor como el que pueda sentir quien sea persona . . . (TS 200-202)

Y es Encarna-Ricarda, violada-con-dolor-alimentada-con-dolor-trabajada-con-dolor, y preparada sucesivamente a través de los años para el dolor, quien, cuando sufre el dolor más intenso al ver: "írsele la vida preciosísima" (TS 203) a su hija Florita tiene un instante de lucidez y repite una y otra vez: "El no fue", "Cuando

él fue ya estaba muerta" (TS 202-203), liberando a don Pedro de la cárcel. Cuando Ricarda-Encarna le ofrece el primer: "Usted hizo todo lo que pudo" (TS 111) tratando de aliviarle de la culpa y el último "Cuando él llegó ya estaba muerta" (TS 203) evitándole una larga codena, Martín-Santos está poniendo en el más miserable personaje de su novela el único ápice de humanidad no corrompida de todo el panorama que presenta.

Otro núcleo de la clase baja al que se da gran importancia en la novela es la vida del prostíbulo. A la descripción del burdel de doña Luisa dedica Martín-Santos muchas páginas. Es curioso el hecho de que el autor no utiliza las palabras burdel, prostíbulo o lupanar con que se conocen estos establecimientos, sino que, en un derroche de su facilidad de expresión, los designa indistintamente como lugar "de celebraciones de los nocturnales ritos órficos" (TS 82); "alcázar de las delicias" (TS 84); "palacio de las hijas de la noche" (TS 147); "mundo de las sombras" (TS 147); "hormiguero" (TS 147); "decamerónico convento" (TS 140). Así mismo utiliza distintos epítetos para nombrar a los que ansiosamente esperan los servicios de las prostitutas: "aturdido sacrificante" (TS 83); "víctima-verdugo", "presa", "comprador" (TS 85); y a las prostitutas las describe como "fantasmas prestos a desvanecerse" (TS 84); "objetos alquilados", "sacerdotisas" (TS 85); "infatigables obreras ápteras" (TS 147). A través de estas metáforas, recogiendo cada detalle con una dimensión casi visual de gran impacto, la narración alcanza más relieve. Hay pasajes en los que la descripción de la

situación es tan palpable que el lector se siente casi participe de la escena, por ejemplo:

La atmósfera del salón a aquella alta hora de la noche era irrespirable. Las emanaciones de los cuerpos acumulados desde media tarde en tan reducido espacio, el humo del tabaco al que no había modo de dar salida ya que toda apertura de ventana al exterior estaba rigurosamente castigada, el polvo levantado cuando el barro de los pies de los visitantes consigue paulatinamente secarse, los perfumes baratos, las toses repartidas en mil partículas esféricas y microscópicas, la brillantina chorreante de muchas cabezas masculinas constituía un fluido denso a cuyo través era dado admirar los cuerpos escultiformes apenas velados por las vestimentas más inverosímiles y breves de las blancas de cuya trata era cuestión, apoyados en una de las largas paredes. Contrastando con el estruendo de la tumultosa escalera y, con la riqueza de los elementos táctiles, aromáticos y visuales, un discreto silencio avergonzado daba un aire aún más litúrgico a la escena . . . (TS 84)

Otros pasajes, por el contrario, son una larga acumulación de metáforas densas con una fuerte carga de simbolismo mítico, psicológico, religioso; como ocurre en la descripción de la sala de espera del burdel que el escritor presenta como un órgano sexual femenino: "Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil, recogida en pliegues protectores, olorosa, materna . . ." (TS 84); sala en la que las prostitutas desprecian a los borrachos y "lugar donde la patrona vuelve a ser un reverendo padre que confiesa dando claras y rectas normas". De nuevo vuelve a la alusión sexual: "cabina de un vagón-lit a ciento treinta kilómetros por hora a través de las blandas bordelesas, . . . ascensor lanzado hacia la altura de un rascacielos de goma dilatada. . . ."

Hay una clara referencia a la restricción de la libertad en este mismo pasaje: ". . . calabozo inmóvil donde la soledad del hombre se demuestra . . . calabozo otra vez donde con un clavo lentamente se dibuja con trabajo arrancando trocitos de la cal la figura de una sirena con su cola asombrosa de pez hembra", imagen que se va a repetir de nuevo en la cárcel. Por último la "sala de retirada . . . sala de detritus" es vista como ". . . figura blanda de mujer que amamanta, cuna, placenta, meconio, deciduas, matriz, oviducto, ovario puro vacío, aniquilación inversa en la que el huevo en un universo antiprotónico se escinde en sus dos entidades previas . . ." (TS 87).

Junto con las figuras del Muecas y Cartucho es la de doña Luisa^{14/} la que más perfilada se encuentra entre la de los habitantes de este mundo bajo. Hay cierto aire matriarcal y jerárquico en la descripción de esta "mujer eclusa" que regula y admite la entrada de la clientela a su establecimiento. Para su "ganado", ella es la "severa matrona" (TS 150); "gran madre fálica que convida a beber la copa de la vida" (TS 82). Doña Luisa ejerce su autoridad de "ama de la noche", u, "hormiga reina de gran vientre blanquecino", quien poderosamente, "como rompeolas alcanzaba su grandeza" cuando "el dragón del deseo" de los clientes rechazados, "la golpeaban con sus alas rojas y lenguetazos de fuego chamuzqueaban sus nobles quedejas grises" (TS 83); pero quien, "imperturbable continuaba impidiendo la entrada a quienes no habían llegado a merecerla" (TS 83). Al mismo tiempo doña Luisa es la "inapelable y dulce", la que se deja conmov

por "una cierta actitud humilde, unos ojos tiernos, un conocido antiguo cimentado en bases económicas, una belleza varonil tocada de los atributos de la extrema juventud" (TS 83). Doña Luisa parece saber distinguir las diferentes categorías entre la masa humana a quien sirve y se queja de que "cada día hay menos educación. ¡Claro! Si fueran todos como ustedes", dice refiriéndose a Pedro y Matías, "Pero no pueden imaginarse qué personal ha pasado esta noche por esos pasillos. Qué insolencia, qué lengua Dios mío, qué lengua. Todos borrachos . . ." (TS 89). Doña Luisa se permite el lujo de enjuiciar a sus "sacerdotizas". Para ella Charo, "La pobre tan gastada . . . tiene afición", pero la "jovencita alta y delgada . . . está aquí como si no estuviera . . . yo creo que ni para monja" (TS 90).

Vueltos al "hormiguero de doña Luisa", después de la noche fatídica, Matías y Pedro la encuentran en la cocina. Allí "reposaba con ojos de batracio apenas entornados, haciendo pasar y repasar su mano por el dorso del gato negro". Porque ". . . A ella, de cuya regia jerarquía no habría sido propio entretenerse en las labores de aguja, ni de confecciones de bufandas de punto . . . pertenecía más bien acariciar la piel que cubre el lomo de los animales nobles desde siempre admirados en palacio . . ." (TS 148); mientras que las otras se dedicaban a labores propias de los subalternos. Después de haber sido informada por Matías del objeto de aquella visita a deshora, bajo la mirada de don Pedro, "pálido, un tanto tembloroso, dotado de profundas ojeras" (TS 151), doña Luisa, percatada de los hechos:

Suavemente, extendiendo para ello su mano cargada de alhajas —que sólo de noche relucían con brillos morados y amatista— en el extremo de un brazo vestido de negro, grueso todavía, tomó la de Pedro fría y la acarició primero, contemplándola después como admirando el poder que en tales dedos se encubría. (TS 152)

A pesar de la repulsión que Pedro sintió al contacto de aquella mano, no la retiró, y dio a la calculadora "presidenta" la oportunidad de acariciarla, gustarla, relamerla, con "atención senil y calculadora que preveía cuan útil le habrían de ser para remedio de los estragos, que en ocasiones, la inadvertencia o la fatalidad producía entre sus obreras" (TS 152); la vieja no dejó entrever sus intenciones, "sino que se contentó con gozar de aquellas por un instante . . . con la sensualidad huraña del asesino a sueldo que acaricia un revólver reluciente que todavía no ha empezado a disparar" (TS 152). El autor expone cómo la astuta vieja demostrando su casi ternura por los jóvenes:

. . . hizo entonces el gesto durante tanto tiempo esperado, el gran gesto hacia el que había estado caminando durante toda la noche y desde hacía tantos años; rodeó con sus robustos brazos el cuello del muchacho e hizo caer la cabeza en su regazo sobre los blandos almohadones de los pechos, apretando la nariz contra la piel arrugada de su cuello . . .
(TS 153)

Martín-Santos ha creado en doña Luisa un personaje de múltiples facetas. La dueña del burdel es autoritaria, arrogante, calculadora, astuta, pero al mismo tiempo, hay en ella un indicio de humanidad evidente en su trato de la Charo y de don Pedro, que no se da, por ejemplo, en la otra vieja de la pensión que más adelante se estudia.

Resumiendo el cuadro de la clase baja, se ve en ella un cúmulo de miseria tanto material como moral; una falta de cohesión entre sus miembros que los mantiene indiferentes hacia sus semejantes. En el mundo de las chabolas como en el del prostíbulo el egoísmo y la individualidad prevalecen, cada uno va a lo suyo. No hay sentimientos hacia "el otro"; se le da valor a las cosas en cuanto retornadoras de beneficios económicos, se compra y se vende el hombre sin consideración alguna hacia sus sentimientos. Al mismo tiempo, aun dentro de esa barbarie, hay jerarquías: el Muecas está sobre los de su clase en posición ventajosa, Cartucho entre los guapos es respetado por su brutalidad, doña Luisa en su situación está también a un nivel superior al de las prostitutas. Es un mundo de fantasmas, de violencia, de bruma, de engaño. Martín-Santos utiliza en innumerables ocasiones frases y palabras que implican oscuridad: la casa de Cartucho es "cueva"; Ricarda-Encarna "corta el paso de la luz"; la carencia de luz es explícita en el interior de las chabolas y sobre todo en el "mundo de las sombras" del palacio de la noche, todo es oscuro, los pasillos, las salas brumosas. Repetidamente utiliza las palabras "penumbra", "tiniebla", "humo", "reducción de la potencia del alumbrado público". Hay una marcada tendencia a presentar este estrato de la sociedad bajo un aspecto oscuro, quizás para acentuar, simbólicamente, su condición negativa de ausencia de luz, ausencia de claridad tanto espiritual como moral y cultural. Más adelante se relacionará esta condición en el estudio de Pedro y su problemática.

b) Mundo pensional y café de intelectuales

Siguiendo el estudio de la sociedad que tan minuciosamente ha pintado Martín-Santos, se pasará revista en las páginas que siguen a los dos núcleos por los que está representada la pequeña burguesía: la pensión y el café donde se reúnen los intelectuales.

La casa de huéspedes donde Pedro se aloja tiene todas las características de la "existencia pensional". Allí se encuentran: el matrimonio arrugadito sin hijos, el representante de medicinas, el calvo empleado del banco, la criada apurada. Para dar la impresión vívida del ambiente monótono de la pensión, el autor describe como transcurre la vida allí:

Mientras que unos —los menos— trabajan fuera, otros —los más— permanecían en sus cuartos dedicados a ocupaciones ignoradas y fingiendo no saber nada de cuanto indudablemente sucedía. Posiblemente estas lentas horas serían ocupadas en la lectura, en largas y calenturientas siestas, en cuidadoso espionaje por la ventana interior o los balcones exteriores, en la ejecución de unos solitarios en los que (una vez resueltos) las cartas quedaban repartidas en cuatro mugrientos montones encabezados por un as, en una ensoñación melancólica cien veces repetida en las que irían apareciendo (para cada uno) con el halo dela desesperanza los sueños de la juventud que nunca la vida ha llegado a concretar. (TS 125)

Los personajes principales de este mundo mediocre donde nunca ocurre nada son las tres generaciones femeninas. El narrador las presenta con trazos ágiles: la dueña de la pensión, la hija y la nieta:

La primera generación era una vieja solemne, fuerte, emprendedora, casi bulliciosa si tal epíteto pudiera ser aplicado a una anciana

de natural monárquico y legitimista. La primera generación conservaba una soberbia planta y a pesar de su edad era ordeno y mando. Tenía una ducha inteligencia para juzgar a los hombres. Podía todavía derretirse en una sonrisa. Utilizaba sostenes que dieran clara muestra de su pecho y corsé que diera buena horma a su talle. (TS 36)

La hija, frustrada y hombruna aparece retratada en el siguiente pasaje:

La segunda generación estaba gravemente oscurecida por la madre prepotente y por la conciencia de su historia anterior. Subyugada o vencida, a pesar de su físico también imponente, tenía carácter de gata, de animal cariñoso y ficticio. Se había pasado la vida haciendo la comedia de niña mimada, de la niña pequeña, de la niña engañada, de la niña a la que mamá le dice lo que tiene que hacer. Este papel no brotaba directamente de su naturaleza hombruna ni de los robustos huesos de su arquitectura, sino que le había sido impuesto por la madre más fuerte. Tenía una coquetería diez años más joven que ella, envuelta en ropa a la moda de diez años antes. (TS 36)

La nieta, a través de quien piensa la vieja atrapar a Pedro completa el cuadro:

La tercera generación no se parecía en nada a sus antecesoras, sino en el lenguaje, en los modismos, en el vocabulario que, necesariamente, había tomado de ellas a lo largo de una convivencia de diecinueve años. La tercera generación tenía al natural todo lo que su madre había intentado fingir a lo largo de una vida. . . . Era muy bella. Por secuencia de la afectación de su madre ella también se movía, hablaba, actuaba como si tuviera unos divinos catorce años imprecisos, en lugar de sus ya demasiado carnales y rotundos diecinueve. (TS 36)

Un trío femenino rodea y moldea a Pedro, son sombra de seres a los que domina la ambición y la sexualidad. La patrona, de la cual no se sabe el nombre, está exquisitamente delineada por Martín-Santos utilizando la misma técnica narrativa que usó con Cartucho, es decir, el monólogo interior dirigido. Este artificio literario empleado por el autor consiste esencialmente en dos largos soliloquios (páginas 17-25 y 79-82). A pesar de estar presentados como monólogos, el narrador interviene alterando el vocabulario, haciendo expresarse a la anciana de una manera que está notoriamente fuera de sus posibilidades. La personalidad de la dueña de la pensión se proyecta de una forma repugnante ante el lector. Cínica en sus manifestaciones, masoquísticamente consentidora de golpes e infidelidades de su marido, no siente remordimiento de haber sido causa de la perdición de su hija cuando le dio por emborracharse: ". . . me dio por el arrancamineto y el rumh negrita y conforme aumentaba el uso inmoderado de estos licores, disminuía mi viligencia" (TS 22), sino que se vanagloria de su astucia, "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" (TS 80), y ahora se dispone a preparar la trampa para cazar a don Pedro para su nieta: "Todavía ha de picar. Yo creo que picará" (TS 79), con la esperanza de que cuando "se vea comprometido no ha de saber defenderse y ha de caer con todo el equipo y cumplir como un caballero" (TS 79). Si la figura de la dueña de la pensión no se hace aun más antipática al lector es por el uso, al igual que en la presentación de Cartucho, de justificaciones que se da ella

(a través del narrador, desde luego), para haber actuado y seguir actuando de esa manera. Ironía y eufemismos son las características más notables del monólogo de la patrona. En sus palabras se reflejan no sólo el cinismo, sino también debilidad, ambición, desconcerto; no por gusto ella misma se compara con la Celestina cuando pretende "celestinear a la nieta" (TS 80) y repite más adelante "por mi celestineo" (TS 80). Con mucho detalle se complace en recordar como utilizaba su astucia para sacar dinero de los amigos de su difunto esposo y con pretendida aflicción:

. . . enseñaba mi rostro noble bañado de lágrimas y me había pintado un poco los ojos con hollín azulado y mucho polvo de arroz para estar bien blanca y exague pues, por desgracia, he tenido muy buenos colores, que aunque a mi marido le parecía bien que los tuviera y le daban muestras de mi temperamento, no quita para que otros muchos, víctimas de las deformidades de la moda, prefieran las claróticas, anemizadas que bebían vinagre y también, sin beberlo, podían estar pálidas por la misma pobreza de su sangre. (TS 21)

Hay un aspecto de este mundo que contrasta con el de las chabolas y el prostíbulo y es la actitud hacia el sexo, aspecto que Martín-Santos hace notar plenamente. En el mundo de las chabolas la promiscuidad, el incesto y el instinto sexual se encuentran sin restricciones o con muy pocas. Hay primitivismo en el Muecas que se deleita exitado por sus hijas y embarazándolas; Cartucho alardea de sus "hartás de tetas"; Amador se siente muy seguro de su sexo "después de haberse probado a sí mismo . . . en mil batallas nunca perdidas de la adolescencia". En el mundo del burdel el sexo se vende y se compra sin disimulo. Por el contrario, la actitud hacia el sexo

de la clase representada por los habitantes de la pensión es de completa hipocresía, represión y falsedad. En la clase media no se espera ni se tolera que se actúe al impulso de sus instintos primitivos pero, al mismo tiempo, la necesidad está latente y la represión o disimulo de estas urgencias sexuales provocan una actitud hipócrita y falseante en las relaciones humanas y resulta en trastornos emocionales en los individuos. Los soliloquios de la patrona están plasmados del más intenso erotismo. Se anotarán algunas frases al azar como ejemplo de este aspecto: el marido "gozaba en corretear tras las faldas", lo cual le costó una enfermedad, que ella relata con lujo de detalles, porque:

. . . él 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, pero le 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 emberrenchínó . . . (TS 18)

Esta enfermedad le dejó "inútil para la fecundación, no —gracias a Dios— para el amor". Cuando vinieron los años difíciles y su hija Dora-Carmencita se quedó soltera y desgraciada, ella se alegró de que al menos el novio no:

. . . hubiera chuleado a mi niña y la hubiera puesto en la cama de unos y otros, porque ella también —eso sí— con el temple heredado del padre no puede quedarse quieta . . . que puede haber hombres que la pobrecita de mi hija no lo pueda resistir a causa precisamente del temperamento que le dimos entre su padre y una servidora, que tampoco es de piedra a Dios gracias. (TS 19)

La vieja estaba muy consciente de la fuerza de la sexualidad y cuenta cómo utilizaba ese filón de la hija con hipocrecía y astucia:

A mi niña aunque era tan mayor, la llevaba yo a estas visitas con faldas cortas como de niña, que al mostrar las pantorrillas, los señores las miraban con cierta turbación, no porque ellos la desearan, embargados como estaban con la pena del momento . . . sino para que comprendieran que era deseable y que, si caía en la miseria negra, aquella niña podía ser pasto de concupiscencia . . .
(TS 21)

Existe, además, una gran frustración sexual en la vida de estas mujeres. La vieja quedó viuda joven aún y con tantos impulsos sexuales a los que trata de dar salida mediante los escapismos producidos por la bebida que le anonadaba la mente y la "consolaban de la tragedia del derrumbe definitivo" de su vida de mujer; ella comprende, "porque la causa íntima es que estaban concluyendo definitivamente mis reglas y yo tomé aquel fin como un golpe muy duro que me bajó la moral y buscaba alegría ficticia en el licor" (TS 22). Con el licor lograba "olvidar el deseo que tenía del fantasma de mi marido y hasta olvidaba la tragedia de estar dejando de ser mujer, que siempre me ha aterrorizado y confundido porque ¿cómo poder soportar todo lo malo de la vida sin nada que verdaderamente consuele?" (TS 24). La imposibilidad de volverse a casar en una sociedad como ésta, tanto por falta de hombres disponibles debido a la grave situación económica que no lo permitía y donde no se veía bien que una viuda con una hija se casara de nuevo, condena a esta mujer a una vida de frustración sexual con sus lamentables consecuencias. Igual-

mente su hija Dora, a punto de darle un ataque de nervios efecto de los "vapores histéricos de la femeneidad no satisfecha" (TS 23), tiene que refugiarse en una prostitución disimulada con los huéspedes de la pensión, que le consiguió unos éxitos "mucho menos careados, mucho más discretamente conducidos, mucho más productivos económicamente" (TS 25), pero que la mantuvo en una situación de una satisfacción relativa, camuflada, a través de una satisfacción instintual mediante su correspondiente disfrute vicariamente alcanzado. Es a través de Dorita la nieta, a quien la vieja considera "obra maestra de todos nuestros pecados", y manipulando la sexualidad de Pedro, que ellas esperan salir de la mediocridad y ambiciosamente subir en la escala social. Una intrincada maquinación en la que son cómplices "las tres diosas" le tejen a Pedro una red en la que él se deja atrapar. Porque, "se habían convertido en una familia protectora y oprimente", y Pedro dejaba "someterse paulatinamente al engranaje en que la trimurti de disparejas diosas lo habían introducido" (TS 37). Durante las noches en que se "sometía al rito de la tertulia" (TS 37), las tres generaciones se colocaban estratégicamente en el saloncito comedor exponiendo a Pedro a los atractivos de Dorita en un poco disimulado afán por seducirle. Dorita se movía en la mecedora y en esos momentos hasta la madre y la abuela gozaban con "sensualidad viril de la apariencia de una sustancia que así se entregaba" (TS 38). Poco a poco, "aquellas tres vulgares y derrotadas mujeres" (TS 39), van minando la voluntad de Pedro, revolviendo casi su dormido erotismo hasta que él mismo parece percibir un rumor

de la primera generación: "Adelante". La segunda generación: "Lo que es por mí . . .". La tercera generación: "Me gustas". Y sentía una angustia ligera mientras iba cediendo poco a poco a "la tentación" (TS 42). Pedro, al fin, borracho, viola a Dorita la noche sabática. Suceso que es disfrutado a plenitud por la vieja, no sólo desde su sexualidad vicariamente gozada en la nieta, sino como el triunfo de todas sus aspiraciones. Como magnífico final de las manipulaciones de la patrona merece la pena la transcripción del párrafo siguiente, a pesar de su extensión:

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. 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 de. La caza. La 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. 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 reposo. . . . 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 mercancía! ¡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 rumh negrita! ¡Ríete porque todo ha sido recons-

truído y la legalidad de tu apellido, por un momento extraviada, volverá a pasar cuidadosamente, con acompañamiento de firmas y testigos, de generación en generación!
(TS 97)

Lejos estaba la patrona de imaginar que esta caza que tan cuidadosamente ella había preparado tendría consecuencias fatales. Pedro había caído en la trampa, cuyos traumáticos efectos se estudiaran en páginas subsiguientes de este trabajo.

Otro sector de la sociedad de nivel un poco más elevado, al menos culturalmente, lo representa el grupo de intelectuales medios y vanidosos que se reúnen en la tertulia del café, probablemente el Gijón. Luis Martín-Santos, escritor muy dotado intelectualmente, "con su inextinguible vitalidad paródica",^{15/} hace una descripción demoléadora de este plano de la sociedad, grupo tan típico de la vida madrileña de todos los tiempos.

Pedro sale de la pensión una noche de sábado y comienza su recorrido por las calles de la "ciudad nocturna tan apesadumbrada de iglesias cerradas y tabernas abiertas". Por el camino "iba hundido en su vigoroso racionalismo" (TS 64). Se detiene en la calle donde vivió Cervantes^{16/} dándole motivo a una larga meditación sobre "el hombre que más sabía sobre el hombre de su tiempo" (TS 62), y al fin sigue hacia el café:

En cuanto entra se da cuenta que está equivocado, que venir a este café era precisamente lo que no apetecía, que él prefería haber seguido evocando fantasmas de hombres que derramaron sus propios cánceres sobre papeles blancos. Pero ya está allí y la naturaleza adherente del octopus lo detiene. (TS 65)

El ambiente del café se compara con el de una "restringida playa"^{17/} donde "la muchedumbre culta se derrama . . . mostrando con análoga impudencia la desnudez ya que no de carnes recalentadas y cocidas sí de teorías, poemas o ingeniosidades críticas" (TS 65). Allí reina la vanidad más petulante y en lugar de gozar de un "único y lejano sol . . . cada uno de ellos era sol para sí mismo y para el resto de los circunmdeantes que ininterrumpidamente a sí mismos se admiraban" (TS 65).

Luis Martín-Santos había declarado que escribía también para divertirse.^{18/} No hay duda que las siguientes líneas van burlonamente dirigidas a su propia novela:

¡Esto has de hacer! . . . ¡no abuses del gerundio!
 ¡Nunca obra literaria alguna escribas en que el
 elemento sexual está completamente ausente!
 ¡Observa la realidad viva de la naturaleza humana
 en la casa de pensión en que modestamente habitas!
 (TS 66)

Y seguidamente lanza un párrafo con catorce gerundios seguidos (página 66). Mientras Pedro buscaba donde acomodarse en aquella playa, se encuentra con Matías. Para ir a su encuentro:

. . . era preciso atravesar el caos sonoro,
 las rimas, los restos de todos los fenecidos
 ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y sus
 fantasmas greguerizándose todavía a chorros en
 el urinario de los actores maricas . . . el
 humo de los cien mil y uno cigarrillos, la
 suma de la pedantería derramándose . . . la
 roñosería que reserva un único duro para el
 café con leche de la noche que da derecho (con
 su azúcar) a permanecer en el templo donde la
 miel de la sabiduría va poniendo pegajosos los
 mármoles. (TS 66-67)

Matías estaba enfrascado en una larga explicación sobre la novela con una chica con un jersey amarillo. Pedro, "reconfortado por

la ginebra . . . también, —¿por qué no?— rompió a hablar. . . . Hay que leer el Ulysses. Toda la novela americana ha salido de allí del Ulysses y la guerra civil. . . . Y tú también, hija mía, tú también. Si no lees no vas a llegar a ninguna parte" (TS 67-68). Y así pasaba el tiempo entre conversaciones que nadie oía, cada uno ensimismado en su propia ignorancia y contemplación. La tertulia es resumida patéticamente por Martín-Santos:

Indiferentes siguieron hablando, simbiotizándose, apelmazados en una única materia sensitiva. La ciudad, el momento, la rigidez propia de una determinada situación, de unos determinados placeres, de unas prohibiciones inconscientemente atacadas, de un vivir parásito pecaminosamente asumido, de un desprenderse de normas dogmáticamente establecido, de un precisar de normas estéticamente indeterminado, de un carecer de norte con varonil violencia —aunque con estéril resultado— urgentemente combatido, los hacía tal como sin remedio eran (como ellos creían que eran gracias a su propio esfuerzo). El bajarrealismo de su vida no llegaba a cuajar en estilo. De allí no salía nada. (TS 68)

La presencia de Cervantes en Tiempo de silencio se destaca a través de toda la novela, no solamente entre las influencias literarias, las cuales se comentarán cuando se estudie el estilo, sino como una gran identificación de Martín-Santos con el "caballero mutilado". Castilla del Pino describe a Martín-Santos como un hombre de una estructura fundamentalmente intelectual, en una época en que había pocos intelectuales en España. El autor ahonda en sus propias reflexiones a través de su protagonista y medita:

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 todo fanatismo como de toda certeza? . . . ¿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 . . . (TS 62)

Al igual que Cervantes, Martín-Santos logró renovar la forma de la novela, penetrar el alma de sus semejantes y burlarse de la situación del país y de la censura. Pedro continúa la meditación y "su propio racionalismo mórbido le va envolviendo en sus espirales sucesivas" (TS 62). De una espiral a otra va analizando poco a poco la obra cervantina, la creación de quien "es llamado por sus conciudadanos El Bueno", la obra de "un hombre que intenta que lo que no puede en realidad ser, a pesar de todo sea"; un hombre loco que a pesar de percibir la maldad del mundo "su locura (si bien se mira) sólo consiste en creer en la posibilidad de mejorarlo" (TS 63), y Martín-Santos comenta:

No debemos olvidar que el loco precisamente está loco. En ese 'hacer loco' a su héroe va esbozando la última palabra del autor. . . . 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 . . . (TS 63)

Finalmente llega a la conclusión de que "aquel a quien llamaban don Miguel . . . expulsando fantasmas de su cabeza dolorida . . . muñequitos pintarrajeados, hijos espúrios que tuvo que ir echando al mundo . . . evitó . . . poder no enloquecer" (TS 64). Si Cervantes

logró inventar a su "loco" para burlarse del barbero y del cura, Martín-Santos con Tiempo de silencio ha logrado, mediante un lenguaje enloquecedor, burlarse de la censura española y hacer de la frase retorcida, de la ironía, la sátira y la parodia un látigo demoleedor con el que azota a todos los sectores de la vida española, haciendo de esta labor "desacralizadora" como él mismo llamó, uno de los temas constantes de su novela. Esto queda plenamente alcanzado en uno de los apartados más logrados de la narración, la descripción de la revista musical. Al igual que el párrafo donde pinta la ciudad de Madrid sin mencionarla, al principio del libro, aquí, casi al final de la novela, aprovecha el espectáculo del teatro popular al que va Pedro arrastrado por Dorita y su madre para dibujar un aguafuerte al estilo de Goya, a quien se refiere como "el sordo", donde quedan retratadas casi todas las facetas de la vida intelectual y moral de la sociedad española. Similar al otro párrafo comentado, el narrador comienza por describir el espectáculo que se está produciendo en el momento. Allí está Pedro:

. . . rodeado del pueblo por delante, por detrás, por arriba, por abajo, frente al pueblo sublimado del escenario, bajo el pueblo ululante del elevado gallinero, ante el pueblo vergonzante de las filas de atrás que no paga pero grita, ríe y aplaude . . . (TS 225)

Pero al momento se eleva a un nivel mucho más amplio para recorrer, retrospectivamente, algunos detalles de la historia que contribuyen a determinar la configuración moral del país. Si este pueblo "acumulado, sentado, apretante, sudante, oprimiente-oprimido . . . desea la triunfal entronización de la imagen policromada de la

mujer . . . rodeada de la música apropiada que escriben los que tan acertadamente saben interpretar el alma colectiva de las muchedumbres" (TS 222), este pueblo que se envuelve "en el recuerdo de la historia feudal y fabulosa de las populacheras infantas abanicadoras de sí mismas y de las duquesas desnudas ante las paletas de los pintores plebeyos" (TS 222), con una directa alusión a Goya y a la duquesa de Alba, es precisamente:

. . . para que los señores prosternados . . .
 la adoren y decidan que sí, que en efecto, es
 la misma hembra tan taurinamente perseguida
 . . . por la que el buen pueblo olvida sus ena-
 jenaciones y conmovido en las fibras más íntimas
 de un orgullo condescendiente, admite en voz
 baja —pero sincerísima— que vivan-las-caenas-
 (TS 222)

Así fundidos, ese público donde se mezclan diferentes risas "de hombres y mujeres, de guardias y rateros, de miembros de la honorable claque y tenderos acomodados, de estudiantes universitarios y electricistas de la Standard, de honestos matrimonios y mantenidas en su noche libre" (TS 224), ya no es sino una sociedad, un pueblo que reconoce y aplaude su condición oprimida. Martín-Santos pone en boca de un muñeco una exposición de la cínica sabiduría del pueblo que identificándose con él ríe desenfrenado:

Porque él era listo y sabía como había que bandeárselas porque él sabía dónde está la fuerza y donde cae la debilidad, porque él sabía a favor de que bando hay que situarse y porque él hacía tiempo, hacía mucho tiempo que había olvidado —o nunca había sabido— cuanto puede suponer un obstáculo o un engaño a este feliz proceso de adaptación. (TS 224)

Y termina el autor lamentándose de que en este tipo de espectáculo,

al identificarse el pueblo con el decir del cínico muñeco, se hace patente que "en la vileza de un hombre puede reconocerse y sonreírse como a una vieja conocida la vileza de un pueblo" (TS 225).

c) Alta burguesía

Continuando el estudio de la división social en la sociedad española, a la que tantas referencias se hacen en la novela, se pasará revista a la escala más elevada, la alta burguesía, representada por Matías y su familia. La personificación de este personaje hace pensar más de una vez en la propia figura del autor. No sería descabellado asumir que Luis Martín-Santos, "para divertirse", perfilara un personaje de su novela a su imagen y semejanza. No parece gratuita la serie de cualidades que los dos comparten. Entre ellas pueden señalarse, por ejemplo: Ambos pertenecen a familias burguesas acomodadas; Martín-Santos poseía una vasta cultura, Matías usa toda clase de sutilezas culturales. Su lenguaje es un amontonamiento de neologismos; durante las discusiones intelectuales en el café es Matías quien da una pauta de lo que debe ser la novela, Martín-Santos también la había dado. El uso de las frases latinas en boca de Matías recuerda la influencia latina en el lenguaje del autor. Matías hace alarde de sus conocimientos psicológicos en sus repetidas elaboraciones sobre los complejos de Edipo, Electra, etc. Martín-Santos era psiquiatra. El narrador-autor no cabe duda que se encuentra omnisciente en la novela, al igual, al

salir de la taberna el golpe de aire frío le devuelve a Matías "la conciencia particular de ser omnisciente (que casi había perdido por un momento) . . ." (TS 76). Matías era "como de la casa" en el prostíbulo, Martín-Santos era también muy aficionado a las meretrices.^{19/} Si ésta fue la intención del autor, es un procedimiento que ya había sido usado antes por Cervantes, entre otros, con quien tanta afinidad tiene el autor y una manera de autoparodiarse. De la crítica de Tiempo de silencio no se escapa nadie, quizás Martín-Santos se incluyó a sí mismo, a través de Matías, para que el cuadro quedara completo.

Pero no hay que detenerse en este detalle que más bien se ofrece como curiosidad que como motivo de discusión. El interés en la presentación de este estrato de la sociedad reside en verla como una clase ociosa, entregada a ligerezas y con una gran ignorancia de los problemas que agobian al resto de la sociedad. Matías, joven desocupado, señorito de familia rica y amistades influyentes, es el único que muestra cierto apego a Pedro durante las difíciles horas del encarcelamiento, pero más tarde lo abandona a su suerte cuando la tragedia devuelve a Pedro a su nivel.

Hay una fuerte dosis de falsas pretensiones e hipocresía en este ambiente. Comenzando por Dolores, la madre de Matías, que se presenta primero en la sala como "una dama vestida de negro, con una túnica muy ajustada . . . la cabeza armoniosamente construída, artísticamente peinada. . . . El pelo rubio cuidadosamente colocado en torno a su rostro . . . la nariz recta, sus grandes ojos claros

con las cejas muy levantadas la aureolaba luminosamente dando fondo a una figura quizá demasiado etérea . . . " (TS 125). Compárese esta descripción con la de Ricarda-Encarna, por ejemplo, y se verá que las lacras sociales también son cánceres que deforman la apariencia de los individuos. No obstante su posición social, la madre de Matías parece ser una persona insegura y falsa, descontenta consigo misma. Al dirigirse al espejo de la sala el narrador deja saber el resultado del autoanálisis:

. . . vigiló con ojos certerísimos la posible aparición de lo imperfecto de su imagen. En este momento, la sonrisa que hasta entonces se había mantenido como coagulada o pegada con un alfiler en el rostro blanco . . . desapareció bruscamente y las comisuras de los labios descendieron perdiendo su temblor. . . . En tal instante pareció que miraba directamente al centro de ella . . . un momento después . . . volvió a componer la complicada aunque armoniosa estructura total de la idea de sí misma que se había fabricado y reanudó el juego inextinguible. (TS 125)

El uso de espejos es una conocida técnica empleada en psicología que devuelve la imagen del sujeto bien para aceptarse o rechazarse a sí mismo. La preocupación de la madre de Matías con su apariencia —a la que vigila más que mira—, muestra la necesidad de asegurarse que la máscara de su apariencia permanece intacta:

. . . volvió otra vez hacia el espejo para vigilar de nuevo, con profunda seriedad, aquella zona intermedia y secreta en la que su mirada se fijaba con una brusca destrucción de todo su aparato aparential. (TS 126)

La actitud hipócrita de este sector de la sociedad es más

patente y la sátira del narrador más incisiva y cortante en la conferencia del filósofo y en la recepción que sigue en casa de Matías. Aprovecha la conferencia el autor para criticar mordazmente la actitud de la intelectualidad española que, de espaldas a los problemas sociales del país, recibe y disfruta una exagerada veneración entre las capas más altas, aun cuando dentro de este mundo la cultura se limite a una sucesión de actos sociales intrascendentes donde la trivialidad y la fatua actitud de los pseudointelectuales sea lo único que se respire. El blanco de la furia de Martín-Santos no es otro que José Ortega y Gasset. Aunque su nombre no se menciona, las alusiones son tan obvias que no cabe duda sobre su identidad. La influencia de Ortega y Gasset en la obra de Martín-Santos será motivo de un estudio más amplio en páginas siguientes. Aquí se limita a la mención para continuar con el análisis de la sociedad.

La conferencia del filósofo se celebra en un antiguo teatro, fácilmente reconocible en Madrid como el cine Barceló, y a la misma ha de asistir lo más selecto de la sociedad madrileña. La reseña de la conferencia comienza con la descripción del lugar donde tendrá efecto:

Como todo cosmo bien dispuesto también aquel en que el acontecimiento se desarrollaba estaba ordenado en esferas superpuestas. Había, pues, una esfera inferior, una esfera media y una esfera superior, cúspide y arbotante dinámico de todo el edificio. (TS 130)

Como se desprende de estas líneas, las características físicas del edificio se hacen propicias para la interpretación que el autor le

va a dar a este "cosmos bien dispuesto". Las distintas esferas estaban ocupadas por distintos niveles en las categorías sociales. Apropiadamente la de más abajo, "estaba consagrada a los infiernos en los que . . . puede situarse simultáneamente el reino del pecado, del mal, de lo protervo, de lo condenado a largas y bien merecidas penalidades" (TS 130) y estaba ocupada por un baile de criadas. Allí, "la turba sudadora se estremecía ya girando, ya contoneándose al son de un chunchún de pretendida estirpe afrocubana" (TS 131). Esta turba de criadas olientes y sudadas se divertían "indiferentes a que más arriba el Maestro hablara (con perfecta simultaneidad en el tiempo y rigurosa superposición en el espacio)". Siguiendo el orden en el cosmos "La esfera media almacenaba una muchedumbre casi comparable en número a la de la inferior, aunque muy diversamente compuesta"; allí se encontraba una multitud que se acomodaba en la sala con "desorden-browniano"^{20/} que olía a perfumes importados, "directamente de París . . . lociones medicinales y crecepelos masculinos . . . a ciertos matices de sudor axilar y cuello de estudiante aficionado a la filosofía pero escasamente adicto al agua ya desde antes de la boda existencial" (TS 131). Matías y Pedro se encontraban en esta esfera junto con otros participantes: "un exseminarista . . . poetas de varios sexos y damas Balenciagamente vestidas". La tercera esfera de la teogonía "estaba constituida por el escenario del cine. . . . Esta tercera esfera no tenía existencia sino virtual o alegórica hasta el momento preciso en que el Maestro ocupara su docente picota y el acto diera así su comienzo" (TS 131).

La estratificación social no puede ser más explícita y la ignorancia de una con respecto a la otra está repetidamente mencionada:

Los condenados del sótano no tenían noticia de lo que —tres metros sobre sus cabezas— estaba ocurriendo. . . . Pero era posible observar la reciprocidad y perfecta simetría del fenómeno, pues tampoco la muchedumbre de la esfera intermedia y quien sabe si ni siquiera el poderoso Maestro, tenía la menor noticia de la interesante realidad que bajo sus plantas se establecía con la simultaneidad ya antes indicada. (TS 131-132)

La plasticidad de esta descripción es tal que puede visualizarse el teatro como una de esas casas de muñecas donde se ve el interior desde fuera con sus diferentes planos y el espectáculo ante el cual pone el narrador a sus lectores es de un grotesco impacto: en la esfera inferior música escandalosa, cuerpos sudados, sexualidad y algarabía. Ajenos a todo esto la segunda esfera extasiada en la contemplación ignorante de la tercera esfera que el narrador presenta como "solemne, hierático y consciente de sí mismo" (TS 144).

Mientras que en este edificio donde se celebra la conferencia eran cohabitantes, aunque sin saberlo, representantes muy diferentes de la sociedad, a la recepción en casa de Matías fueron solamente aquellos que pertenecían, o aquellos que mediante un salto en la escala social debido a diferentes motivos les era dado el privilegio de compartir y alternar con los escogidos. Así, "con recocijo, con júbilo . . . con una impresión difusa de ser muy inteligentes", se precipitaron los invitados en casa de Matías. Los invitados charlaban recostados y acomodados a manera de "pájaros culturales"

encaramados en "tales perchas y con un vaso de alpiste en la mano" (TS 135). Con esta imagen el autor elabora un conjunto de metáforas con las que va describiendo los diferentes tipos de invitados. Había "las aves por su nacimiento adscritas a elevados climas sociales"; "aves jóvenes de rosado pico apenas alborotadoras y hasta humildes", un "buzo sapientísimo instalado definitivamente en lo más umbrío de la copa", y se veían además, "los pájaros toreadores, los pájaros pintores y hasta en más rara ocasión, los pájaros poetas o escritores", estos últimos "sólo podrán llegar a tales alturas . . . merced a gracias especiales de plumaje o gorgorito que compensaran con su valor estético e interesante la mediocridad básica de su especie" (TS 136). Las imágenes de animales y vegetales abundan en la narración,^{21/} pero en ninguna otra ocasión están tan elaboradas como en ésta de la recepción. La elección de aves para este pasaje no parece haber sido escogida enteramente al azar. Martín-Santos conocía la obra de Carl G. Jung (en el fragmento del teatro utiliza el término acuñado por Jung de "inconsciente colectivo" (TS 219). Jung ha publicado varios trabajos relacionados con los símbolos que probablemente Martín-Santos conocía. En uno de estos estudios se lee:

There is . . . another kind of symbolism, belonging to the earliest sacred tradition, that it is also connected with the period of transition in a person's life . . . they point to man's need for liberation from any state of being that is too immature, too fixed or final. . . . They concern man's release from—or transcendence of—any confining pattern of existence, as he moves toward a superior or more mature stage in his development. 22/

Y más adelante continúa:

In this case the bird is the most fitting symbol of transcendence. It represents the peculiar nature of intuition working through a 'medium,' that is, an individual who is capable of obtaining knowledge of distant events—or facts—of which he consciously knows nothing. 23/

Estos diferentes tipos de aves, capaces de obtener el conocimiento que el Maestro les podría ofrecer, tendrían la oportunidad de "trascender", de cambiar su posición, su patrón de existencia y quizás madurar en su desarrollo intelectual, emocional y social.

Además de estos tres núcleos sociales fácilmente limitables por su definitiva ubicación en la sociedad, hay entre los demás personajes que pueblan la novela una serie de figuras que representan las distintas instituciones oficiales del país, a través de las cuales se vale el autor para hacer una intensa crítica de la vida oficial española. Entre ellos se encuentra el director del centro de investigaciones donde Pedro estaba becado. El retrato de este personaje es tan cercano a la realidad, que puede aventurarse la posibilidad de que Martín-Santos en su vida estudiantil haya topado con alguno semejante. Cuando este director recibe a Pedro después de la salida de la cárcel, lo primero que hace es re-criminarle lo que toma por una ofensa casi personal, obvio egoísmo de pensar primero en las consecuencias que la actuación de Pedro tendría en él: "Me ha puesto usted en una situación muy desagradable. . . . Muy desagradable. ¡Usted no tenía derecho a hacerme eso!" (TS 209). Esta frase es más profunda de lo que a simple vista

parece. Este señor director, muy consciente de su superioridad, resiente a Pedro, su "subordinado", el haber tenido la osadía, no por involuntaria menos lamentable, de poner en ridículo al centro y consecuentemente a su director. Entonces, vengativamente, se las cobra a Pedro con una sarta de frases irónicas, pedantes y desmoralizadoras para el ya abatido investigador: "Nuestra profesión es un sacerdocio . . . y exige que seamos dignos de ella. Yo diría que no basta con responder a ese mínimo de honestidad, sino que es necesario además aparentarla" (TS 210), apuntando siempre a las hipócritas y falsas apariencias. Sigue la protesta justificativa: "No puede usted pedirme comprensión para unos hechos que rozan, si es que no están ya incluidos, con el articulado del código penal" (TS 210) y por fin la aplastante opinión que de Pedro tiene y que le hace saber con frases hirientes:

Yo creía que usted tenía cierto interés, que le interesaba a usted la ciencia. Bien es verdad que, desgraciadamente, los frutos de sus investigaciones han sido muy pobres . . . casi nulos (esparciendo desdenosamente sobre la mesa cuatro o cinco protocolos de autopsias ratoniles), no ha llegado usted a nada . . .
(TS 210)

Aparentando benevolencia: "Yo quería esperar que, con el tiempo usted maduraría. Su cultura científica era escasa y usted no leía mucho" (TS 210), le ofrece sugerencias paternas: "Oiga mi consejo. Déjese de investigaciones. Usted no está dotado para esto. Nunca llegará a nada" (TS 211). La actitud de este señor profesor que sabe que "todo está en los libros", que justifica la

cancelación de la beca con un "Usted no está dotado para esto", que conoce la importancia de la influencia "Yo le diré una palabrita al Tribunal", es la típica de los directores de estos centros, engreídos de su poder, ajenos a las necesidades de los jóvenes estudiantes que si trunfan les harán sombra y si fallan es porque no estaban dotados. La frase final con que despedí a Pedro no puede ser más sarcástica, después de haberle destruído con sus opiniones negativas le reitera "ya sabe, no le dejaré caer" (TS 211).

Actitud parecida se desprende de los amigos influyentes de Matías, entre ellos un miembro de la alta administración estatal a quien acude el amigo de Pedro en busca de ayuda. La plácida sonrisa que alumbraba los rostros de estos funcionarios "al tomar conocimiento de cuyo era el padre y cuyos los tíos carnales de Matías", se convertía en un gesto de perplejidad "al comprobar el extraño género de relaciones que frecuentaba este mozo" (TS 186), y después de escuchar con "mohín de auténtica repulsión", la naturaleza del asunto, "el personaje . . . se volvía hacia él, se inclinaba y le daba unos consejos personales de acuerdo con los cuales lo mejor era que él no se metiera para nada en ese asunto" (TS 187). De nuevo se palpa el abandono y la falta de interés de un individuo por el otro acrecentado por las invisibles pero siempre presentes barreras sociales. Estos funcionarios no consideraban a Pedro digno de ayuda.

Otra actitud diferente, pero igualmente deshumanizante, aparece cuando Pedro llega a la cárcel y es entrevistado por el oficial

de turno. La absoluta carencia de conciencia de "el otro" como persona hace de este funcionario un autómatas, aislado en su mundo burocrático y ajeno al calor humano que se desprende de su víctima. El autor, quien en su propia vida atravesó situaciones semejantes, presenta esta escena con tal maestría que el lector no puede menos que compartir en la frustración de situación tan desesperante:

- 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 que usted . . . (lógica)
- Pero . . . (adversativa apenas si viable)
- Quiero que usted comprenda . . . (cálidamente humano)
- No.
- De todos modos es inútil que usted . . . (afirmación de superioridad basada en la experiencia personal de muchos casos)
- Pero . . . (apenas adversativa con escasa convicción)
- Claro que si usted se empeña . . . (posibilidad de recurrencia a otras vías abandonando el camino de la inteligencia y la amistosa comprensión)
- No, nada de eso . . . (negativa alarmada)
- Así que estamos de acuerdo . . . (superación de apenas aparente obstáculo)
- Bueno . . . (primer peligroso comienzo de reconocimiento)
- Perfectamente. Entonces usted . . . (triumfal)
- ¿Yo? . . . (horror ante las deducciones imprevistas)
- ¡¡Ya me estoy cansando!! (TS 169)

Aún con más intensidad se aprecia esta ignorancia e indiferencia

hacia el individuo que está colocado por las circunstancias en un plano de desventaja cuando Dorita va a ver a Pedro a la cárcel. Primero se pinta el cuadro del ambiente: "A Dorita le dijeron primero que no era hora. Luego le dijeron que esperara. Luego la dejaron pasar" (TS 181), lo cual demuestra una notoria arbitrariedad en el funcionamiento de la organización. Dorita "se sentó en una silla. . . . El señor acababa la cena. . . . Estaba leyendo el periódico de la noche y tenía puesta una radio pequeña. . . . La miró primero oscamente. Luego sonrió. . . . Luego se puso la chaqueta. . . ." (TS 181). A toda esta espera innecesaria, acentuada por el autor con la repetición de "luego", "primero", y una serie de frases cortas, sigue el interrogatorio en el que ni siquiera están anotadas las respuestas de Dorita, con lo cual queda completamente eliminada de la escena, dando la patética impresión de anulación del individuo:

-¿Por quién pregunta?
 -No. No se puede.
 -¿Usted qué es de él?
 -No. No puedo decírla nada.
 -¿Usted qué es de él?
 (TS 181)

Dentro de estas actitudes deshumanizantes, el enterramiento de Florita alcanza su grado óptimo. La descripción está hecha de forma apropiada para eliminar toda identificación emocional por parte del lector, la misma técnica que se usa para describir la escena de la cárcel y la del aborto. El enterramiento se lleva a cabo mediante un sistema de trabajo comparable al de una fábrica de producción en serie. Los enterradores están organizados en brigadas,

las cuales realizan su labor con matemática precisión y despego absoluto. El narrador, consciente de la sequedad del pasaje, ofrece más adelante un diálogo de humor negro. La madre de Florita, que está presente cuando la exhuman para hacerle la autopsia, lloraba desconsoladamente: "Hija mía", "Hija mía", "para luego añadir con rabia: 'Qué me la están matando'. -Aquí, señora, no matamos a nadie-, replicó el mozo jovial. Y decía la verdad" (TS 194). Martín-Santos, quizás arrepintiéndose de la risa que provoca en el lector la grotesca situación, vuelve a su serio relatar y a la pregunta de la madre: "¿La enterrarán otra vez?", responde con un seco "Sí señora".

Recapitulando las características de estas clases sociales puede llegarse a la afirmación de que si bien hay insalvables diferencias entre ellas, existe, sin embargo, una marcada similitud, una constante serie de elementos de los que todas las esferas participan en mayor o menor grado, o lo que es más importante, con mayor o menor evidencia. Comportamiento, por otra parte, consecuencia de la agravante situación histórica por la que atravesaba el país enfrentado a un sistema económico-social propio de una sociedad capitalista que se encuentra aun en el estado característico del semi-desarrollo. Los elementos condicionantes de este sistema —alienación, falta de solidaridad, explotación, etc.— afectan a todas las clases sociales. No sólo se manifiestan estas tendencias en las relaciones entre las distintas clases, sino que también se observan en las relaciones interpersonales dentro de un mismo núcleo. Las clases superiores explotan a las más inferiores —los de abajo nunca

explotan a los de arriba— pero dentro de una misma clase, aun la inferior, unos explotan a los otros. La explotación de uno por otro aparece como un rasgo básico en la sociedad retratada en Tiempo de silencio. En todas las esferas "hay personas a las que el hombre explota ajetreadas a su alrededor introduciendo un pedazo de pan en la boca, extendiéndole pedazos de tela sobre el cuerpo, depositándole artefactos de cuero en torno a sus pies, deslizándole caricias profesionales por la piel" (TS 16). Así se ve que el Muecas explota a sus hijas haciéndolas crianderas de ratones; doña Luisa explota a sus "magas de la noche" en un bien organizado negocio de venta de cuerpos; la vieja de la pensión explota a sus huéspedes sirviéndoles pescadillas semidescompuestas; el filósofo explota la ignorancia del público para sentirse adorado en un nunca acabar uso del prójimo. Otra característica que aparece en todas las clases es la violencia. En el ambiente chabolero es más obvia, el Muecas trata a sus hijas brutalmente: "La tiró al suelo . . . y . . . daba ciegas patadas a aquella masa viviente y agitada", y en opinión de Amador, el Muecas "Es exactamente un animal. Y siempre con la navaja encima. . . ." (TSS 114). En el burdel las relaciones se consideran entre víctima y verdugo. La vieja de la pensión masoquísticamente disfrutaba los golpes del marido y el aristócrata daba puntapiés al hombre en la comedia musical. Este tipo de violencia expresada es más reconocible, pero existe además otro tipo de violencia contenida o disfrazada en un desprecio, como el que siente el director del centro hacia Pedro; o en un gesto desdenoso como el de

las viejas en casa de Matías hacia Pedro y no hay que olvidar la violencia oficial de las cárceles. La envidia, ese "pecado capital muy genuinamente español",^{24/} como le llamó Unamuno, aparece como una constante en la novela. Así en el caso del propio Pedro:

"Hubo de confesarse que la comezón que sentía no era otra cosa sino la misma envidia" (TS 139). Las amigas de Dorita, "muertas de envidia" durante la fiesta, "no probaron bocado", y en la fiesta en casa de Matías los pájaros de distinto plumaje se miraban con envidia.

No debe darse por sentado, sin embargo, que esta definida estratificación de la sociedad española que ofrece Martín-Santos dé por resultado la tipificación de caracteres y la presentación de personajes atrapados a priori en estas esferas. Muy por el contrario, y quisiera hacer énfasis en este detalle. El autor ha puesto extremo cuidado en conseguir esta individualidad de sus personajes que, indudablemente, constituye un celebrado logro de la novela. Cerca de Cervantes, a quien tanto recuerda Martín-Santos en Tiempo de silencio, cerca de Galdós en sus mejores momentos y de Valle-Inclán, nuestro autor se esfuerza por presentar el hombre de su tiempo dentro del contenido español de la época. Es oportuno notar que en contraste con la novelística prevalente en los años 50, no hay en la obra de Martín-Santos la idealización de la clase obrera. Es más, se le ha criticado el duro tratamiento de los personajes de las esferas inferiores. El paternalismo evidente en las novelas anteriores está ausente en Tiempo de silencio. No hay personajes "buenos" y "malos" en la novela. Cada uno presenta distintas facetas dentro de

la libertad con que les trata el autor. Así el Muecas puede ser violento con sus hijas y su mujer, astuto en el tratamiento con Pedro, emprendedor en sus negocios con los ratones y los gatos, cínico en la muerte de Florita. Amador, a su vez, es bonachón y sonriente, interesado, cobarde ante Cartucho, traiciona a Pedro y luego se muestra sincero y arrepentido con él. La vieja de la pensión es astuta, ambiciosa, tremendamente erótica, falsamente jovial; doña Luisa es arrogante, explotadora con sus prostitutas y a la vez consecuentemente con la Charo, calculadora con Pedro y Matías, despreciativa con los albañiles que vienen la noche del sábado y tierna si es un jovencito quien solicita los servicios de sus asalariadas. La madre de Matías, aristócrata, aparentemente fatua y profundamente preocupada ante el espejo; fría con Pedro e irónica a la vez y aduadora del profesor conferenciante. Matías es un parrandero borrachín y despreocupado, pedante casi siempre y, sin embargo, es capaz de tener un rasgo de genuino interés por su amigo tratando de conseguir su libertad. Aun en los empleados de la cárcel hay entre ellos un Similiano que se presenta bondadoso con un "No alborote. Es mejor para usted, se lo aseguro" (TS 167). De todos los personajes es quizás Pedro el que presenta la mayor variedad de matices. Pedro es ambicioso y egoísta en su investigación y en la actuación con Dorita y Florita, déspota con Amador a veces, indeciso ante la adquisición de ratones robados y más tarde hipócrita con el Muecas. Pedro se presenta, además, envidioso de la afluencia social y económica de Matías, indefenso y sumiso ante la vieja de la pensión,

cobarde y culpable en el aborto de Florita y, por fin, dueño de su propio destino, aceptando su derrota aparente con una afirmación más del triunfo de la libertad del individuo. Es posible que Martín-Santos, quien por su condición de psiquiatra tenía oportunidad de estudiar de cerca el fenómeno emocional, hiciera buen uso de sus experiencias profesionales, junto a sus dotes de buen novelista, para presentar al lector de Tiempo de silencio toda una galería de personalidades en sus más diferentes estados de desarrollo afectivo. El existir de estos seres dentro de una sociedad de clases devastada por una guerra civil cuyas causas se hallan en el terreno político, económico y social de muchos años atrás; la desintegración, la falta de unidad espiritual y el estado de enajenación colectiva inunda las páginas de Tiempo de silencio. En la sociedad aquí presentada se ha perdido la idea de "contar los unos con los otros" de que hablaba Ortega.^{25/} La descarga bélica, producto de una serie de factores complejos que venían acumulándose por años, dejó una estela de desunión en un pueblo que puso a pelear hermano contra hermano y contribuyó al estado de alienación y desconcierto en que sucumbe el hombre que le tocó vivir aquel momento. Si bien es cierto que la alineación no es un rasgo exclusivo del español y que sus dolorosos efectos afligen a la mayor parte de la sociedad moderna, no es posible tampoco ignorar que la España de la inmediata postguerra presentaba un terreno abonado para el desarrollo de este tipo de sentimiento.

NOTAS

- 1/ Referencias bibliográficas al respecto se encuentran en la bibliografía ofrecida al final.
- 2/ Gonzalo Sobejano, Novela española de nuestro tiempo (Madrid: Editorial Prensa Española, 1975), p. 518.
- 3/ José Schraibman comparte una opinión parecida en "Notas sobre la novela española contemporánea", Revista Hispánica Moderna, XXXV (1969), pp. 113-121. Además del mismo autor, "Tiempo de silencio y la cura psiquiátrica de un pueblo: España", Insula, núm. 365 (abril 1977), p. 3.
- 4/ Juan Carlos Curutchet, "Luis Martín-Santos, el fundador", en Cuadernos de Ruedo Ibérico, núms. 17 y 18 (1968), pp. 3-18 y 3-15, respectivamente.
- 5/ Luis Martín-Santos, Tiempo de silencio (Barcelona: Seix Barral, décima edición, 1974), p. 7. Todas las citas se harán por esta edición. En lo adelante se identificarán TS más la página correspondiente.
- 6/ Para un amplio estudio de esta descripción, véase Alfonso Rey, Construcción y sentido de Tiempo de silencio (Madrid: Editorial José Porrúa Turanzas, 1977), p. 56 y ss.
- 7/ Rey, p. 65.
- 8/ Diferentes críticos han anotado distintas clasificaciones de la sociedad presentada; así Gil Casado, libro citado, página 474, anota: "La sociedad aparece dividida en tres esferas, 'una esfera inferior, una esfera media y una esfera superior' (p. 130) que representan las siguientes clases: 1) la clase baja; 2) la clase media intelectual y científica; 3) la alta sociedad constituida por aristócratas de la fortuna y el intelecto". Para Ramón Buckley, "Martín-Santos ha seleccionado los personajes que le han parecido más característicos de las tres clases en las que tradicionalmente se viene dividiendo la sociedad. Cada uno de estos personajes se comportan estrictamente según las normas de su clase . . . (la chabola, la pensión, la mansión suntuosa), . . ." Problemas formales . . . pp. 195-6. Alfonso Rey por su parte encuentra que "En la novela aparecen cinco (53) estratos bien diferenciados: la alta burguesía, con conexiones en el mundo intelectual y guberna-

mental . . . una clase media de profesionales universitarios . . . una pequeña burguesía venida a menos . . . y un subproletariado miserable . . ." y, ". . . una especie de proletariado visto de manera anónima . . .", Construcción y sentido . . . p. 185. Para el propósito de nuestro trabajo simplificamos esta división en tres núcleos: a) mundo chabolero y prostíbulo; b) mundo pensio-
nal y café de intelectuales y c) alta burguesía.

9/ Alfonso Rey, pp. 184-185.

10/ Rey, p. 185.

11/ Rey, p. 23.

12/ Tan detallada se encuentra la caracterización del Muecas, que José Corrales Egea le considera "Personaje principal" (La novela española actual, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, p. 143).

13/ También la hija de la dueña de la pensión se presenta con dos nombres: Carmencita en la página 18 y Dora en la página 40. Esto, que puede aparecer como un descuido del autor, posiblemente no lo sea si se tiene en cuenta el esmero con que Martín-Santos escribía y el hecho de que no es muy abundante el número de personajes que hay en la novela. Martín-Santos declaró en la entrevista con J. Winecoff (art. cit.) que escribía también para divertirse, y así, al modo cervantino que tanto elogió, que dio cinco nombres diferentes a la mujer de Sancho Panza, Martín-Santos decidió que la mujer del Muecas y la hija de la patrona tuvieran dos nombres. Caso parecido ocurre en Tiempo de destrucción, ver nota 22, Parte IX.

14/ John Caviglia, "A Simple Question of Symmetry: Psyche as Structure in Tiempo de silencio", Hispania, núm. 60 (septiembre 1977), pp. 452-460. Caviglia especula sobre el nombre de doña Luisa en la nota 7, p. 460: "Her name, which is a feminine version of the author's own, intriguingly suggests a destructive version of his 'anima'. To Pedro, at least, she represents dark, catholic forces". No se comparte aquí esta opinión.

15/ Frase de Curutchet, art. cit., p. 6.

16/ La calle donde vivió Cervantes se llama actualmente Lope de Vega, y la calle donde vivió Lope, se llama Cervantes, de aquí el juego de palabras.

17/ Es útil recordar aquí el artículo de Miguel de Unamuno, "La juventud 'intelectual' española", en Ensayos, Vol. I (Madrid: Escelicer, 1966), pp. 985-991, que presenta una imagen parecida: "Ahí está, íes el pantano nacional, de aguas estancadas anidadoras de intermitentes palúdicas que sumen en dulce perlesía las almas de nuestra juventud! En sus orillas cantan, mientras nuestro sol les calienta los cascos fríos, las viejas ranas, y en la charca juguetean los renacuajos buscando cebo. . . . El coro es delicioso y acompasado. Al menor ruido extraño saltan las ranas de las márgenes al charco, sintiéndose en éste seguras. . . . De lo que pasa afuera, ¿qué les importa? De cuando en cuando se refleja en la superficie serena del pantano alguna ave libre que cruza el cielo cantando a la libertad. . . ."

18/ Winecoff, art. cit., p. 237.

19/ Según comenta Castilla del Pino en la entrevista citada en la nota 1, Parte II.

20/ Unamuno también utiliza el término "brownianos" en el artículo "El individualismo español", en Ensayos, Vol. I (Madrid: Escelicer, S.A., 1966), p. 1087.

21/ Ver el comentario que sobre este aspecto hace Walter Holzinger en "Tiempo de silencio: An Analisis", Revista Hispánica Moderna, XXXVII (1972-1973), p. 84.

22/ Joseph L. Henderson, "Ancient Myths and Modern Man: Symbols of Transcendence", en Man and His Symbols, edited by Carl G. Jung (New York, 1970), p. 147.

23/ Ibid., p. 147.

24/ "Hay un pecado capital muy genuinamente español . . . y ese pecado es la envidia, nacido de nuestro especial individualismo. . . . La envidia ha estropeado y estropea a no pocos ingenios españoles. . . . Hay en el fondo de nuestra casta cierto poso de avaricia espiritual, de falta de generosidad del alma, cierta propensión a no creernos ricos sino a proporción que son los demás pobres, poso que hay que limpiar", en "El individualismo español", Ensayos, Vol. I (Madrid: Escelicer, S.A., 1966), p. 1093.

25/ José Ortega y Sasset, Obras completas, Vol. III (Madrid: Revista de Occidente, 1947), p. 68.

IV

PROBLEMATICA EXISTENCIAL

En la primera parte de este estudio se comentó sobre la sociedad española con sus concomitantes económico-sociales e histórico-culturales. Esta clase de sociedad es típica de la que produce el hombre alienado.

Desde la terminación de la Segunda Guerra Mundial se vive una época de pesimismo, desaliento e inseguridad. El hombre actual está atravesando por una de las peores crisis de su historia. Al flaquear su fe ante el sistema de valores morales y religiosos que hasta ahora guiaron su existencia, al perder la esperanza de encontrar un orden social, este hombre ha adoptado una actitud de culto a la vida. Las conquistas materiales han sustituido los valores espirituales. La opulencia económica, el interés en el sexo y la inauténtica afluencia social ocupan lugar preferente en su posición ante la vida. Sin embargo, este nuevo sentimiento materialista no le ha bastado para aliviar su soledad existencial, su enajenación, ni para sacarlo de su vacío espiritual. Así, confundido, sin encontrar un lugar al cual pertenecer en este mundo cada día más aplastante y más impersonal, más densamente poblado y a pesar de eso más deshumanizado en sus relaciones con sus semejantes, el hombre se enajena y se separa del vecino. Cuando este hombre se detiene y se contempla y se encuentra con su propia nada, siente una angustia profunda, fuente misma de la vida y, como protesta desesperada, le

responde con una voluntad de ser todo, de crearse en sus propios actos cuya creación se realiza contra el mundo, o contra "el otro".

En la sociedad en que le ha tocado vivir al protagonista de Tiempo de silencio, el individuo se ha convertido en un objeto, ha sido cosificado. Llevado y traído en un mundo que tiene poco sentido para él, en el cual no puede ejercer ningún poder ni acto voluntario, el hombre se convierte en un extraño para sí mismo y para los demás. El hombre se aliena o enajena. Erich Fromm explica la alienación en los siguientes términos: El significado de la palabra "alienado" denotaba una persona psicótica. Más tarde el término "alienación" fue usado por Hegel y Marx para referirse no a estados patológicos de psicosis, sino a una forma menos dramática de "self-estrangement", que a pesar de que le permite actuar a las personas dentro de un razonable margen de normalidad en cosas prácticas, constituye uno de los más severos defectos de los patrones de conducta social. Según la teoría marxista, la alienación se produce en el hombre cuando los propios actos de éste se convierten en un poder ajeno que actúa sobre él y en contra de él, en lugar de ser escogidos por él.^{1/} Sobre el problema de la alienación en este tipo de sociedad, Charles Taylor ha dicho que el hombre tiene un indefinible sentimiento de estar perdido; un sentimiento de que la vida se ha empobrecido, que el hombre está de alguna manera desarraigado y desheredado, que la sociedad y la humanidad han sido atomizadas, y por tanto, mutiladas, y sobre todo, que el hombre ha sido separado de todo lo que pudiera dar sentido a su trabajo y a su vida.^{2/}

A este fenómeno de alienación casi siempre acompaña otro fenómeno igualmente inquietante, de falta de identidad. En esta sociedad la pérdida de identidad se produce de una manera insidiosa, la burocracia contribuye a agravarla con su constante énfasis en la presentación de documentos identificatorios, pasaportes, permisos para conducir, cédula electora, etc. En estos casos de identificación mediante papeles, la persona que demanda y examina tales documentos está, con su comportamiento, y ejecutando su rol oficial, alienando a la otra persona como ser humano.

En la persona adulta se pueden observar dos reacciones frecuentes al sentimiento consciente o inconsciente de no ser realmente una persona, de no haber encontrado una identidad satisfactoria. Una de estas reacciones es la retirada ansiosa o la resignación depresiva o una mezcla de ambas —ansiedad y depresión— y un recogimiento en sí misma. La otra reacción es un esfuerzo más o menos consciente de disfrazarse, de hacer un papel, de presentar una fachada artificial ante el mundo. Estas reacciones no son mutuamente exclusivas. Por lo general ocurren al mismo tiempo con una o la otra más predominante y más consciente que la otra.^{3/} Este caso en que la persona alienada busca una identidad es el caso del protagonista de Tiempo de silencio. Es obvio que Pedro no tiene una identidad asentada, ya que en su busca de una identidad falsa —la del famoso investigador premiado por el rey alto sueco— lo que hace es autodestruirse más y más, por cuanto lo que persigue es un alienado concepto de la personalidad en lugar de desarrollar una

verdadera identidad.

Para Luis Martín-Santos el conocimiento socio-histórico-cultural es concomitante con el conocimiento del hombre. De sus estudios científicos, y en especial de su estudio sobre Dilthey deriva casi directamente su idea de dialéctica como ya se indicó en páginas anteriores. En su trabajo Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental escribe:

La historia está constituida por la realidad empírica de lo que la vida haya sido a lo largo del tiempo. Por otra parte la realidad que se encuentra detrás de cada una de las manifestaciones culturales de un determinado pueblo de una determinada época, es también la vida: asimismo lo que se oculta en cada una de las expresiones individuales de un hombre. (p. 10)

La interrelación entre el hombre y la historia que Dilthey propone está dada por Martín-Santos en este fragmento al comienzo de la novela, donde expone la dialéctica de la situación histórica:

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. (TS 16)

Esos impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser, es lo que algún crítico ha señalado como la clave de la novela: "El hombre sometido a otros hombres, incapaz de reaccionar, en un tiempo en que la presión y hasta las armas actúan en silencio y en que cada cual se encuentra como un ratón en una jaula de experimentación".^{4/} No hay que olvidar que Martín-

Santos vivió en carne propia la situación que pinta en Tiempo de silencio. Martín-Santos fue cuatro veces preso político del régimen franquista, y en realidad murió sin dejar de serlo, ya que se encontraba en libertad restringida o residiendo asignado a San Sebastián. En 1957 fue detenido por primera vez y excarcelado sin lugar a proceso. En noviembre de 1958 se le incluye en la redada llamada de los intelectuales socialistas, es procesado y confinado a cuatro meses en la prisión de Carabanchel. En mayo de 1959 vuelve a la misma prisión por las mismas causas públicas y se pasa allí cuatro meses y medio, sacándosele bajo vigilancia policial para rendir oposiciones a la cátedra salmantina de Psiquiatría. A fines de septiembre se trueca su condición de preso por la de residiendo, adjudicándosele para trasladarse la zona de San Sebastián. En agosto de 1962 vuelve a estar preso, esta vez sólo por algunos días. En estas circunstancias Martín-Santos participó íntimamente, "como un ratón en una jaula", de la situación existente en España. Pero, Martín-Santos al mismo tiempo que militante socialista, fue psicoanalista y sabía, y escribió sobre ello, que un hombre alienado sólo a través de la concienciación de la alienación y del hacerse cargo responsable de la misma llega a ser un hombre nuevo. Se está tratando, entonces, de un asunto relacionado con la libertad existencial del individuo, tema que obsesionó a Martín-Santos como hombre y como escritor y al que dedicó varios trabajos científicos. El más completo de ellos, Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial,^{5/} servirá de base para tratar de probar

que en su libro ficcional Tiempo de silencio, Martín-Santos relacionó enteramente la técnica psicoanalítica existencial de proceso de cura con el protagonista de la novela. En el proceso el narrador se va identificando con el personaje a tal extremo que hay muchas páginas en las que se hace difícil separar uno del otro. Como psiquiatra, Martín-Santos sabía que la psicología existencial hace énfasis en la relación paciente-terapeuta en la situación existencial. Contrario al análisis ortodoxo freudiano, el analista existencial no se mantiene despegado del paciente, más bien se acerca a él como compañero con quien él debe compartir la totalidad de la existencia. El terapeuta debe estar en el mundo, con su paciente, unido al paciente en toda la fase de la experiencia total.^{6/} Martín-Santos agrega: "En el psicoanálisis, el analista se encuentra en el interior mismo del proceso que pretende narrar: modificando al paciente y siendo, en cierta medida, modificado por él" (LTT 126), esto lo traduce el autor en su técnica narrativa.

¿Cómo interpreta el autor la libertad? Para Luis Martín-Santos: "La libertad es condición fundamental del hombre" (LTT 38) pero al mismo tiempo, éste está sujeto a un conjunto de "facticidades corpóreas o mentales, sociales o económicas, gratuitas o insoslayables" (LTT 40), que moldea al ser psíquico de un modo continuo y eficaz. "Una facticidad de rigurosa pertenencia personal y de decisiva importancia es el "pasado", explica Martín-Santos con fuerte influencia de Dilthey y Ortega. "No puedo dejar de haber hecho lo que hice" (LTT 41) y continúa: "El pasado no solamente recoge en

su seno una serie de hechos irreversibles, sino que lleva también consigo un determinado compromiso. En este sentirse comprometido yace el residuo de anteriores decisiones libres de mi pasado de las que tengo que hacerme cargo" (LTT 42). Una vez que el ser se ha hecho cargo del pasado puede elegir: "Si el pasado se me ofrece como facticidad, el futuro se me ofrece como proyecto. Un hombre es lo que sea su proyecto" (LTT 42-43). Compárese este criterio con las ideas de Dilthey. Este dice: "El presente y el pasado se dan como realidades inalterables, coaguladas; es el futuro por el contrario la pura posibilidad" (pág. 47) —citado por Martín-Santos en su tesis doctoral—. Ortega y Gasset, resumiendo las ideas de Dilthey sobre el tema, apunta:

" . . . lo que el hombre es, incluye un pasado. Esto es cierto, aunque sólo lo refiramos a la existencia individual. En lo que cada cual es ahora interviene el recuerdo de lo que le ha pasado y de lo que ha sido en la porción antecedente de su vida. Por lo tanto, historia significa aquí, persistencia del pasado o tener un pasado, venir de él"; y más adelante continúa: "Ese pasado de nuestro recuerdo influye en nuestra actualidad, en cuanto nos da un resumen de nuestra vida anterior, es decir, que recordar es ya, en germen, interpretación de nuestra vida, de lo que hemos sido, e influye en nuestro 'ahora' precisamente porque es interpretación". 7/

A la obtención del proyecto futuro que cambie la facticidad del pasado llega el hombre mediante el ejercicio de la libertad. "Este caracter libre que atribuimos al existente es inexcusable para el análisis existencial" (LTT 56). Es necesario, sin embargo, para que el nuevo proyecto sea posible "una previa concienciación

del antiguo proyecto de neurosis. Esta concienciación se logra gracias a las revivencias del pasado, actualizando la situación en que se originaron los complejos primitivos, bajo la acción de fuerzas instintivas y afectivas" (LTT 53). Esta revisión esclarecedora del pasado permite que el sujeto comprenda cómo asumió, en su día, la constelación originaria y cómo quiere resolverla. Este cambio de proyecto constituye "un salto irracional, una afectiva actualización de lo que en el 'para sí' del hombre hay de ser libre. . . . Este cambio, afirmamos, que brota de la libertad" (LTT 53-54).

Para Martín-Santos, el concepto de proyecto difiere un poco del de Sartre. Para el novelista español: "el proyecto es algo más personal, algo que ha inventado el individuo. No yace en el inconsciente, sino que brota de una decisión libre tomada en plena lucidez ética, aunque quizá no perfectamente expresada en una forma lingüística" (LTT 73). No hay que confundir el proyecto auténtico con la tendencia de mala fe. La mala fe es un fenómeno derivado de la nostalgia del "en-sí". En este fenómeno el hombre se ve a sí mismo como algo que realmente no es. Este término de estructura de mala fe, de origen sartreano, no designa un hecho moral, sino una forma de la autoconciencia. Estas estructuras de mala fe se ven íntimamente ligadas a situaciones alienantes y en ocasiones dan origen a proyectos neuróticos a los que el individuo llega cuando su libertad aparece encadenada, o sea, la libertad ha sido utilizada y el individuo crea un proyecto neurótico de existencia. Según

Martín-Santos "solamente en los momentos decisivos aparece un acto con un nuevo sentido radical. En tal momento asistimos al cambio de proyecto", y más adelante añade: "En el cambio de proyecto toma realidad la conversión. La conversión es la actualización total de la libertad, que pasa a fundamentar un hombre nuevo" (LTT 74). Esto se realiza mediante la cura. Este proceso de cura desde el punto de vista existencial lo explica Martín-Santos de la siguiente forma: "La cura consiste precisamente en la suscitación de un nuevo proyecto que sustituya al proyecto neurótico y para ello, en la liberación de las trabas que, a lo largo de su vida, han ido limitando la libertad del neurótico" (LTT 94).

En el proceso de la totalidad dialéctica, Martín-Santos distingue dos facetas inseparables: "un comprender consciente, junto con un hacerse cargo responsabilizador" (LTT 234, y a continuación observa:

La faceta ética es indispensable para la misma comprensión, aunque —a primera vista— pudiera parecer incongruente. Si el sujeto no se hace cargo de algo, si no reconoce su verdad, el fenómeno de la mala fe sigue deformando su visión de sí mismo. (LTT 235)

Mediante este autocomprenderse, el sujeto se asume, en este asumirse se vence la mala fe originaria y se acepta el "verse tal cual es en su libre devenir culpable y por tanto, redimible" (LTT 235). La comprensión total lleva al neurótico a la plena responsabilización de "lo-que-yo-era de su pasado neurótico" (LTT 237) y lo pone en el camino de la cura. "La comprensión de sí mismo es previa y necesaria para la comprensión de la conexión histórica

y para toda comprensión en general" (Tesis, pág. 34).

Por lo tanto: la curación del neurótico, o sea, la madurez plena del individuo humano, sólo se logra mediante su integración aceptada y plena de sentido ético dentro del proceso histórico universal. (ITT 241)
(Subrayado del autor)

o en palabras de Dilthey "El espíritu se encuentra a sí mismo en el tú, en cada sujeto de la comunidad, en cada sistema cultural, en la totalidad del espacio y de la historia universal" (citado por Martín-Santos en su tesis doctoral, pág. 34).

Tiempo de silencio se puede explicar fundamentalmente como el proceso de este cambio de proyecto del protagonista. El personaje principal, Pedro, se presenta desde la primera página del libro como un individuo con características neuróticas que se irán señalando a través de este estudio, con un proyecto neurótico acondicionado por la vida que ha llevado. Es preciso señalar que Martín-Santos ha creado a su personaje desde el punto de vista del ser español, en la sociedad española. Es significativo el hecho que del pasado de Pedro no se sabe nada, siendo este elemento tan esencial en un análisis; es de suponer que el autor ha cargado a Pedro, simbólicamente, con el pasado de España que se ha dado a conocer plenamente mediante la descripción de una sociedad y una cultura que empuja al individuo al vivir neurótico, como se desprende del estudio hecho en la primera parte. Pedro tiene el proyecto, irrealizable a todas luces dentro de su situación, de encontrar el origen del cáncer en los ratones. En un país donde los recursos económicos y las facilidades para estas tareas son tan precarias, Pedro sueña,

cegado por su mala fe, alcanzar un día el "galardón nórdico".

Pedro sabe que sus aspiraciones son ridículas y se siente inferior. Se hace referencia varias veces a su malestar frente a la mirada ajena, uno de los más elementales síntomas neuróticos: "Amador, sonriendo mirándome a mí" (TS 7); "Amador me mira. Ve mi rostro ridículo. Esto le hace reír" (TS 8). Pedro se asombra de nuevo ante la mirada de Florita (TS 50), demostrando la angustia ante el otro como rasgo evidente de su neurosis. El investigador, además, vive en una pensión de abrumadora monotonía, "antro oscuro en que cada día se sumergía con alegrías tumbales" (TS 27). Sus relaciones con las tres mujeres de la pensión y con el círculo de Matías, el prostíbulo, las chabolas, son todas relaciones falsas. El autor había declarado: "La conducta del neurótico muy a menudo va eligiendo a través de su vida, los personajes de tipo especialmente aptos para facilitar su propia expresión neurótica" (LTT 84), y añade: ". . . el individuo tiene ya un estilo neurótico de vida y ese estilo y los consecutivos actos han cristalizado en torno a unas formas rígidas tanto en el interior del aparato psíquico, como en el medio social y familiar o profesional que ha elegido vivir" (LTT 75). Siguiendo los síntomas neuróticos de Pedro se nota que tiene una imagen muy pobre de sí mismo: "Soy tan torpe" (TS 39), dice a las mujeres de la pensión, "Desgraciadamente —sonreía Pedro— yo soy pacífico. No me interesan más luchas que la de los virus con los anticuerpos" (TS 41); las mujeres también le consideran "pobre infeliz" (TS 41). El cuadro de la actuación neurótica de

Pedro, pues, se ve claro. Amador lo ve como "ridículo"; la vieja como "pobre infeliz"; doña Luisa como "pobre chico" y Pedro mismo en un doloroso auto análisis al salir del prostíbulo llega a la conclusión de que es "un pobre hombre". Esta conclusión culmina un meditar de Pedro en el que se ven reflejadas un sin número de emociones conflictivas que le hacen llegar al conocimiento de su naturaleza neurótica:

. . . Con las piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. Violentado por una náusea contenida. Intentando dar olvido a lo que de aburrido tiene la vida. . . . Pensando: Estoy solo. Pensando: Soy un cobarde. Pensando: Mañana estaré peor. Deseando: Haber vivido algo, haber encontrado una mujer. . . . Deseando: No estar solo, estar en calor humano. . . . Temiendo: Mañana será un día vacío. . . . Temiendo: Nunca llegaré a saber vivir, siempre me quedaré al margen. . . . Afirmando: La culpa no es mía, algo no solo yo. Afirmando: El mal está ahí. . . . Interrogando: ¿Quién explica el mal? . . . Conclusivo: Soy un pobre hombre. (TS 92)

La personalidad de Pedro es sumamente interesante por cuanto sus reacciones, por inauténticas, son varias y contradictorias. Cuando Pedro se da cuenta de que se han acabado los ratones y Amador le informa que el Muecas los puede proveer, su reacción es de hipócrita protesta: "Pero no comprendes que es un ladrón, que no vamos a poder comprar a un ladrón lo que a nosotros mismos ha robado y que no es posible que la institución robada acceda a adquirir de nuevo a precio oneroso lo robado o lo descendiente de lo robado" (TS 11). Sin embargo, luego en la chabola cuando Amador contesta al Muecas "El señor doctor lo que quiere es saber si tiene que me-

terte en la cárcel o no" (TS 51), Pedro, ambiciosamente cobarde, ". . . se deshacía en gestos denegatorios al mismo tiempo con la cabeza y con las dos manos para acabar diciendo: —Nada de eso. Al contrario, agradecerle a usted si los ha cuidado bien y ha conseguido que críen" (TS 51). Pensando egoístamente en el triunfo de su investigación y en hacer a las hijas del Muecas objeto de sus necesidades, bendice la oportunidad que se presenta ante él y en la que iba recreándose en su descenso a las chabolas cuando anticipando:

. . . el placer previo preparatorio para el momento de su coincidencia con los objetos de experiencia deseados, imaginó las posibles consecuencias . . . siempre nuevas sorpresas alumbran para quien las sepa ver. . . ¡Oh que posibilidad apenas sospechada, apenas intuible, reverencialmente atendidas de que una —con una bastaba— de las mocitas púberes toledanas hubiera contraído, en la cohabitación de las chabolas, un cáncer, anguinoaxilar totalmente impropio de su edad . . . TS 29)

Este mismo sentimiento mezquino aparece de nuevo cuando el Muecas lo va a buscar a la pensión para el aborto de Florita: "Durante el viaje, había acariciado la idea de que quizás hubiera habido un contagio virásico debido a la íntima convivencia" (TS 109).

Uno de los aspectos de Pedro donde más claramente se ven los síntomas de su neurosis es en su relación con las mujeres. Para llegar a comprender más fácilmente el fragmento de la violación de Dorita, que precipita su derrumbamiento emocional, es necesario hacer una incursión acerca de lo que el sexo y el amor significa dentro del contexto existencial mediante el cual se trata de interpretar esta obra.

Compartimos aquí la idea de Alfonso Rey de que Martín-Santos "pretendió aquí poco más o menos que una novelización de páginas memorables de 'L'etre et le néant".^{8/} Martín-Santos, en su concepción del amor, se acerca a la concepción sartreana. Sartre dice:

Si el amor tiene por ideal la aproximación del prójimo en tanto que prójimo, . . . este ideal no puede ser proyectado sino a partir de mi encuentro con el prójimo-sujeto, no como el prójimo objeto. La seducción no puede ornar al prójimo-objeto que intenta seducirme sino con el carácter de objeto precioso 'deposeer'; . . . pero este deseo de apropiación de un objeto en medio del mundo no puede ser confundido con el amor. . . . El ser amado sólo se transformará en amante . . . si lo que quiere conquistar no es el cuerpo sino la subjetividad del otro en tanto que tal. 9/

Para Sartre, "El amor en este sentido es conflicto" (SyN 457), desde el momento que ". . . el amante no desea poseer al amado como se posee una cosa; reclama un tipo especial de apropiación: quiere poseer una libertad como libertad (SyN 459). Pero esa libertad como libertad ya no es libre:

Quiere que a la vez la libertad del otro se determine a sí misma a convertirse en amor —y ello no sólo al momento de la aventura, sino a cada instante— y, a la vez que esa libertad sea cautivada por ella misma, se revierta sobre ella misma, como la locura, como en los sueños para querer su propio cautiverio. Y este cautiverio ha de ser entrega libre y encadenada a la vez entre nuestras manos. . . . En el amor no deseamos en el prójimo ni determinismo pasional ni una liberación fuera de alcance, sino una libertad que juegue al determinismo pasional y quede presa en su juego. Para sí mismo el amante no pide ser causa sino ocasión única y privilegiada de esa modalidad de la libertad. (SyN 459)

De este modo Sartre considera imposible la totalización del ideal amoroso. Aun la manifestación del deseo "está condenada al fracaso" (SyN 493). El deseo implica una tentativa de apoderarse de la libre subjetividad del individuo en cuanto que aparece objetivado en su cuerpo. "El placer, en efecto —como dolor demasiado vivo— motiva la aparición de la conciencia reflexiva que es atención al placer. Sólo que el placer es la muerte y el fracaso del deseo. Es la muerte del deseo porque no es sólo su culminación sino también su término y fin" (SyN 493).

Martín-Santos, aunque finalmente llega a un concepto ligeramente más optimista que el de Sartre, no obstante se hace cargo de la dificultad que entraña la realización amorosa. Es necesario hacer un repaso de su posición al respecto expresada en su mencionado libro Libertad El ser-en-sí se ve obligado a existir por una parte con "cosas", y por otra, con "otros". "El otro es el objeto que no solamente es mirado, sino que mira" (LTT 45). Esta mirada limita la libertad porque desde la mirada ajena el existente se descubre objetivado. Es entonces cuando "El existente al ser mirado descubre su propio ser-para-el-otro"; esta mirada es motivo de angustia en el neurótico. Cuando la angustia ante la mirada del otro no logra vencerse aparecen dos formas de conductas peculiares: el masoquismo, en el que el sujeto se ofrece como objeto, pasivamente, a libertad del otro (como en el caso de la vieja de la pensión aguantando golpes e infidelidades del marido), y el sadismo, en el que el sujeto reduce, por violencia, al otro al nivel de

objeto que se deja manejar dócilmente a sus deseos (casos del Muecas y Cartucho); el sado-masochismo se ve practicado en el prostíbulo. Para tratar de comprender la conducta humana puede atenderse como debida a dos pautas de conducta: 1) pautas de conducta debidas a una actitud ética; 2) pautas de conducta derivadas de una norma objetal, entendiendo por objetal la conducta derivada de objeto siendo este objeto más concretamente el objeto sexual. Las relaciones objetales experimentan una serie de modificaciones a lo largo de la vida del existente, por lo tanto, "Norma objetal o conducta objetal será aquella que permite la realización de las tendencias instintuales de modo expreso o implícito, de modo real o simbólico" (LTT 87).

Las actitudes éticas gozan de un máximo de concienciación e intelectualidad ligadas directamente al lenguaje, mientras que las normas objetales a su vez emanan del inconsciente oscuro o de un pasado difícilmente evocable y son independientes del lenguaje. En cada relación entre el yo y el tú, siempre y en cada una de sus infinitas variantes se cumple en cierto modo la ley fundamental dinámica del aparato psíquico, o sea, un cierto cumplimiento de la libido y un cierto gasto de tensión instintual. Pero, Martín-Santos aclara:

Debemos partir del reconocimiento de que no es posible una plena satisfacción de la tensión libidinosa mediante la realización aislada del acto sexual, ni aún en su forma más perfecta y maduramente genitalizada. Corresponde a la especie humana —también en el terreno de lo sexual— un plus que la aleja de las otras espe-

cies animales. El hombre goza, no solamente de un plus de conciencia y de un plus de capacidad de represión, sino también de un plus de libido no realizable, de libido de lujo que es preciso sublimar y que, de no ser sublimado, pasa a alimentar la noria de la neurosis. (LTT 88)

Para lograr la madurez psíquica, por lo tanto, será preciso que la realización objetal alcance su total genitalización y, al mismo tiempo, su máxima fecundidad sublimatoria. El ideal maduro de la salud mental es alcanzar la realización de ambas pautas de conducta de una manera paralela y armoniosa en la conducta concreta.

Quando la actitud ética se realiza plenamente junto con el cumplimiento objetal, se logra la auténtica realización del proyecto. Por el contrario, cuando la actitud ética se mantiene artificiosamente, sin concomitante cumplimiento objetal, la represión libidinosa ocasiona una distorsión del aparato síquico que desembocará en síntomas neuróticos o perversos. (LTT 90)

Esta cuestión no es tan simple como parece, puesto que, "El nudo de la cuestión", según Martín-Santos, "es que, para que exista una relación objetal auténtica, es preciso que se establezca con una persona" (LTT 191). Al tratarse de una persona, el objeto instintivo es algo más que un simple objeto. "En la persona están presentes la libertad y la conciencia personal autóctona que se resiente invenciblemente al trato cosificador del otro" (LTT 191).

Ya se vio que las relaciones objetales no son solamente las plenamente genitalizadas: Esto se puede dar en un encuentro rápido en una casa de prostitución y este tipo de genitalización de la actividad sexual —que es necesaria para la madurez de las relaciones interpersonales— no es suficiente. "Es preciso que se le

superponga una erótica" (LTT 192). La erótica para Martín-Santos es:

. . . ante todo el juego de la mirada, el reconocimiento libre de las libertades mutuas, el sometimiento consentido a un mundo común de significaciones y proyectos. La erótica, esto es, la relación en el plano personal, no es una sublimación del plano instintual. Muy al contrario, cuando la erótica existe es cuando la satisfacción instintual es también plena y abundante. No nace de una represión, sino de una abundancia. La erótica coincide con la relación objetal plenamente genitalizada, pero no puede sin más deducirse la una de la otra. Más bien ambas son la expresión del encuentro global de las existencias. (LTT 192)

Es posible que esta concepción sea lo que Martín-Santos considera amor: "En el amor surge el modo dual de la existencia y en él nos aproximamos a la realización del imposible mundo común" (LTT 190). La elaboración sobre el tema del amor ha sido larga, pero indudablemente útil para comprender el pasaje que sigue.

Al llegar Pedro a la pensión después de la noche sabática y abrir la puerta:

. . . golpea su rostro el hedor violento y familiar de la casa. Los relentes de la cocina, los del lavadero, las respiraciones mezcladas del viajante y del matrimonio sin hijos, el perfume barato de la criada y el más caro de la niña de la casa. . . . Se detiene a sentir el calor visceral. . . . Se oye un gruñido, un leve silbido . . . (TS 93-94)

Parece obvio que Pedro ha como despertado del estupor alcohólico en que venía sumido. Todas las sensaciones recibidas son sensaciones físicas, de las que se percata por estar alerta. No parece gratuito el uso del verbo "golpear" para introducir el párrafo.

Cuando comienza a pensar en el cuerpo de Dorita, invitante en la soledad de su alcoba, "extendido sobre el mejor colchón de la casa" (TS 94), imagina la joven con "una visión estereoscópica". Por un lado, el túnel por el que ha sido él llevado por la madre y la abuela, calentado como los ratones de las chabolas, acondicionado por las facticidades; y por el otro túnel, el objeto sexual en todo su abandono, pero sin ninguna relación afectiva, Dorita es, en este momento, un objeto cosificado. Y Pedro se pregunta ante su impulso:

¿Es esto 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 en sí completamente incomprendible, pero que nos empeñamos en incorporar a la trama de nuestro existir vacilante? No. No es amor. Sabe que no es amor. (TS 95)

Esta realización va a tener gran repercusión en lo que va a suceder más adelante. Pedro se ve aquí dividido en dos planos de su ser, el instinto objetal-animal: "sólo . . . una porción cógrua de sí mismo que es la más débil", camina, "junto a todo ese fenómeno nocturno acumulado y grotesco . . . junto a toda esa embriaguez de vino y de erotismo insatisfecho . . . haciendo aparecer bello lo que de sobra sabemos —nosotros animales— que es feo" (TS 95). La otra parte de su ser, actitud ética, queda aparte y se rebela:

. . . 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. El es distinto y nada tiene que ver con el rebrote, jugoso sí, pero vacío, de las clases pasivas consentidoras. El 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 la exhuberancia elemental y cíclica, sino la lucidez libre y decidida. (TS 95)

Compárese este párrafo con lo previamente comentado sobre la idea del amor en Martín-Santos y se apreciará una decidida similitud. Así se puede comprender cómo Pedro llega a la conclusión de que lo que le impulsa a Dorita no es amor: él la ve como un objeto y a sí mismo como a un animal arrastrado por sus instintos. Vale señalar que todas las relaciones presentadas en la novela adolecen del mismo grado de impulso sexual y falta de amor. Tanto en las relaciones de la chabolería como en el prostíbulo hay una ausencia total de libertad. Los amantes son poseedores de sus objetos por medio de la violencia, como en las chabolas, o por dinero como en el prostíbulo, degenerando en relaciones sado-masoquistas en las que los individuos no ejercen ninguna decisión libre, sino que se ven forzados por condiciones ajenas a ser partícipes en relaciones básicamente animales. El sexo como impulso primario aparece siempre como una fuerza oscura que empuja al hombre haciéndole comportarse no como individuo, sino como miembro de la especie animal. Las repetidas alusiones a este efecto a través de la novela así lo indican. En su descenso a las chabolas, Pedro, al ver los letreros de las farmacias, piensa "en las funciones más bajas de la naturaleza humana" (TS 31); las relaciones son vistas como provocadoras de vergüenza, con "habitual sonrojo de la especie insatisfecha" (TS 167); "como si una maldición le persiguiera" y, como se vio en el fragmento anterior, "lo que de sobra sabemos —nosotros animales—

que es feo" (TS 95). Dentro de esta visión negativa del sexo sin amor, es en el prostíbulo, la forma más degradada de la actividad sexual, donde se encuentran las críticas más duras, poniendo al descubierto no sólo la mercantilización, la vergüenza, la rutina y la bajeza de las relaciones, sino también su aspecto repulsivo y nauseabundo, sumido en "humo de tabaco, brillantina chorreante, perfumes baratos, pelos desteñidos a dos tonos y boca fruncida con dentadura rota en la mesilla de noche" (TS 83-84).

El protagonista de Tiempo de silencio aspira, al igual que el autor, a una relación en "la que lo importante no será ya la exhuberancia elemental y cíclica" del mero impulso de poseer el objeto productor de placer —sujeto-objeto—, sino por el contrario, "la lucidez libre y decidida" de una relación basada en la mutua consideración de sujeto-sujeto.

A pesar de toda esta racionalización de sus emociones Pedro, "en el momento en que la mano diestra —que empuñara un mundo—", el mundo de su libertad y su actitud ética, "quiere abrir la puerta de su alcoba ascética de sabiduría es la mano siniestra", que le hace "objeto" mediante las maquinaciones de la vieja, el alcohol y el erotismo insatisfecho, "la que con fruición acariciadora, entreabre el cáliz deseado" (TS 96). Las consecuencias de este acto van a ser dramáticas. La confusión emocional de Pedro y la inhabilidad de aceptar el verse arrastrado por sus instintos objetales le precipita a un desdoblamiento de su personalidad y el atormentado investigador se ve desde lejos, despersonalizado:

"Te quiero" "Te quiero" "Te quiero" "Te quiero" "Te quiero", siente Pedro que su boca va pronunciando, prometiendo, desliando mientras que lejos de sí mismo y lejos de ella, desde algún requicio lúcido del espíritu, contempla lejanos, abandonados, solos o automáticos, no poseídos por él sino por algún demonio, los dos cuerpos que se estremecen incub-sucubinalmente tan lejanos, tan lejanos y perdidos sin que no por eso el placer más violento al hombre concedido no irradie y no le quemé, a través de la distancia, allí mismo donde se refugia, en el pequeño espacio donde lo más libre de su espíritu se defiende todavía un momento para entregar luego —como una hostia a un perro negro— inevitablemente la libertad y caer rendido . . . (TS 96)

Cuando Pedro reacciona y toma conciencia de lo sucedido, la luz viene a reprocharle su actuación. Después del acto sexual con Dorita se encuentra en un estado de aislamiento aun mayor. No habiendo nacido éste del amor, sino del deseo, le ha conducido a una anulación mayor de su identidad: "Para qué, yo para qué lo he hecho. Si yo creo que el amor ha de ser conciencia, claridad, luz, conocimiento" (TS 98). Y él sabía que su acción no conllevaba ninguna de estas condiciones. De aquí comienza a surgir la culpabilidad de haber usado a Dorita como objeto de sus instintos, cosificándola "Como el asesino con su cuchillo del que caen gotas de sangre" (TS 98), obvia alusión al órgano masculino utilizado para privar "al otro", en este caso Dorita, de su libertad. "Como el matador con el estoque que ha clavado una vez . . . y otra vez toda la vida . . . allá el torero ha de seguir clavando su estoque en el toro que no muere, que crece, crece, crece . . . (TS 98), con claro temor de continuar haciendo daño. La imagen de Dorita le persigue aún en su cuarto "No como la de un ser amado ni perdido,

sino como la de un ser decapitado. . . . La cabeza flotaba —como cortada— en el embozo de la cama" (TS 99). Esta culpabilidad que se desarrolla en Pedro llegará a hacerse dolor fáctico tan poderoso que le llevará al comienzo de la cura.

Notable en todo este pasaje de la novela son las alusiones a los conceptos sartreanos de la náusea y la viscosidad. Gemma Roberts anota que lo viscoso simboliza el peligro de que el hombre "se vea tragado y absorbido por la facticidad, llámese esta cuerpo, cotidianidad, costumbre o pasado".^{10/} La náusea es una manera de revelación de nuestra existencia como cuerpo, que surge cuando el mundo de la conciencia se siente amenazado en su fluidez por la facticidad opaca y brutal del "en-sí". La náusea y lo viscoso están presentes en varios fragmentos, pero se hacen más elocuentes en la escena que sigue la violación de Dorita. Pedro siente "la náusea del coñac que le llena toda la boca de una baba salada" (TS 96); además se encuentra envuelto en vómito que inundan la habitación de un olor desagradable y ácido. Este uso de los conceptos sartreanos de náusea y viscosidad es natural en Martín-Santos que estaba muy familiarizado con la obra del filósofo francés y que utilizó tanto en la novela como en sus trabajos científicos.^{11/}

La violación de Dorita, seguida del aborto de la hija del Muecas y su consiguiente muerte, precipita la actuación neurótica de Pedro empeorándola. Anteriormente se señaló como Pedro, sabiendo que no estaba propiamente autorizado para practicar la medicina, acude con el Muecas a las chabolas cuando éste le viene a buscar

de madrugada. Su motivación no va inspirada de un deseo noble de ayudar a la clase baja como han apuntado algunos críticos. Recuperado el "don", vuelto a la realidad de su ambición profesional, "acariciando la idea de que quizá hubiera habido un contagio" (TS 109), Pedro se dirige a las chabolas con una intención egoísta. Una vez más se le da la oportunidad de hacer a la muchacha objeto de su observación y él no va a desaprovecharla. Al entrar en la chabola del Muecas el cuadro patético de la muchacha desangrándose estremeció al improvisado médico. "La sangre de doncella —otra vez— por el momento, le mareó", recordando lo que pocas horas antes había ocurrido a Dorita. Pedro "Se volvió airado al Muecas para decirle: '¡Canalla!', o para gritar: '¡Trae una ambulancia!', o para pedir como los toreros: '¡Transfusión!', pero ya entraba Amador y blandía en el aire los instrumentos con los que, con la urgencia debida, él en aquel momento, a pesar de su inexperiencia, debería cumplir con su deber" (TS 109). Es obvio que Pedro estaba consciente de la gravedad de la situación. ¿Por qué no gritó las palabras necesarias? Su egoísmo le ciega y el mecanismo de auto castigo comienza a trabajar en la mente culpable de don Pedro haciéndole intervenir a la muchacha con la vaga esperanza aún de encontrar algo que justificase su error.

Apropiadamente al carácter impersonal y frío de la actuación de Pedro, el narrador utiliza una técnica descriptiva objetivista, cargada de documentación y vocablos científicos para narrar la escena del aborto:

Es preciso primero colocarla en la adecuada posición ginecológica, dilatar luego el cuello de la matriz agarrotado por la naturaleza previsor y finalmente limpiar con un instrumento de aspecto de cuchara el interior del recóndito nido. (TS 109)

De esta manera prosigue Pedro en su operación: "Seguía repasando la oscura superficie interna, imaginando la forma de la cavidad ya limpia, escuchando y al mismo tiempo sintiendo en la mano, rígidamente transmitido por el instrumento, el crujir de la materia rota" (TS 110). La falta de reacción de la muchacha que "Habiendo abandonado el aire al aire y la sangre al mundo se resignaba a la modesta utilidad de ser campo de aprendizaje para el sabio . . . que realizaba aquella intervención por vez primera" (TS 110), le indicaba a Pedro la inutilidad de su labor, "y con una airada conciencia que a sí mismo no se confesaba de 'La segunda vez lo hará mejor', y 'Una transfusión a tiempo podría haberla revivido', continuaba automáticamente el raspado . . ." (TS 111). Toda esta escena tiene lugar ante la presencia de familiares y vecinos que observan las peripecias del investigador. Martín-Santos hace énfasis en este aspecto de las miradas cuando anota que una vez terminada la operación, Pedro "se volvía hacia la madre redonda que todo lo había visto y luego miraba a Amador y todos esperaban el signo de su rostro" (TS 111). Es decir, todos le miraban. Pedro agobiado por la acusadora mirada de los presentes trata de defenderse: "'Cuando llegué, ya estaba muerta', fue lo primero que contra toda evidencia dijo y se puso rojo de vergüenza porque aquello no era más que una disculpa . . ." (TS 111).

Antes de seguir adelante es útil presentar unas consideraciones acerca de la culpa y del sentimiento de culpabilidad que de ahora en adelante ha de influir decisivamente en el desarrollo de la situación emocional del protagonista:

La culpa se refiere a una acción determinada del hombre, mediante la cual se viola un principio rector, el hacer debido. Es, por tanto, una forma de praxis, pero de cualidad especial, en la cual se decide hacer lo que de antemano se estima como indebido, o se hizo lo que retrospectivamente hay que considerar que fue indebido. 12/

Importa ahora, específicamente, la vivencia de la culpa, o lo que es lo mismo, la experiencia personal de la culpa. Lo primero a considerar es el "contenido" de la culpa, o sea, el cómo el sujeto se culpa, no de qué se culpa el sujeto. Lo importante es el modo cómo la culpa se da en la conciencia al margen de aquello de lo que se culpa. "Como objeto de conciencia —la conciencia de culpa— la vivencia de culpa es más que un 'sentimiento de culpa' "13/ explica Castillo del Pino, y continúa elaborando como la vivencia de culpa se acompaña de un determinado sentimiento, de una especial afección, pero, "en tanto este sentimiento es vivido, concienciado, ya no es solamente tal sentimiento, sino 'algo más' ".14/ Para que haya vivencia de culpa es necesario que el sentimiento de culpa sea consciente, si no, no existe en propiedad la vivencia de culpa, porque entonces la culpa no es, aunque sea pasajeramente, experimentada como tal. Resumiendo, pues, la vivencia de culpa es la conciencia del sentimiento que acompaña el cometido de una acción indebida. Otro aspecto importante de la culpa es la presencia del

otro. La acción culpable precisa de la presencia del otro. Ese otro con quien nos relacionamos en el ámbito concreto, incluso cuando la acción no tiene, en apariencia, proyección externa. Cuando la acción determinadora de la culpa no es ostensible, si se es creyente, y se percibe la acción como pecado, se cuenta con la presencia de Dios. La mirada y la presencia del otro confiere a la acción una dimensión valorativa, que se ha de derivar en la creación de una nueva imagen de nosotros mismos o se mantiene la existente o se eleva o se rebaja. La conciencia que de sí se tiene depende del valor que la acción reputa como sujeto de la misma. El objeto de la culpa, consecuentemente, viene dado por el valor negativo que la acción "mala" posee para el sujeto y para los demás:

La conciencia de la culpa no es sino el reconocimiento del carácter desvalorativo de la acción. El sentimiento de culpa conlleva la concienciación de ser-así-como-la-acción-mala-me-demuestra-que-soy, o sea, la conciencia de que el haber hecho mal demuestra, a los demás y a uno mismo, ser-malo. 15/

Volviendo a la situación del protagonista, hasta el momento en que deja la chabola, el sentimiento de Pedro es de vergüenza, iniciador de la culpa, pero aún no ha llegado a convertirse en vivencia. Más adelante se verá cómo se produce este mecanismo. Por ahora se seguirán los pasos de Pedro y se podrá ir captando cómo el sentimiento de culpa culminará en la concienciación o vivencia de la misma.

Después de la conferencia del filósofo, cuya significación alegórica-social se estudió en la primera parte de este trabajo, Pedro asiste a la recepción en casa de Matías. Allí se encuentra

totalmente alienado del resto del grupo. Un sentimiento de confusión total parece embargarlo. Primero percibe a Matías como un ser diferente del que conocía. Se siente rechazado, ignorado, "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" (TS 138). ¿Es ésta una percepción real o es quizás su imaginación? Pedro se rechaza a sí mismo y proyecta este sentimiento en su amigo como principio de transferencia.^{16/} Pedro se ve en aquel ambiente al que se sabe ajeno y "Hubo de confesarse que la comezón que sentía no era otra cosa sino la envidia" (TS 139). Envidia de no pertenecer aún a algo a lo que quisiera pertenecer y a lo que por un "acto de voluntad" podría llegar a ser. Pedro podría llegar a poseer la significación de las palabras de aquel mundo, la belleza de sus gestos; ese mundo se muestra benévolo y complaciente hacia él, seguramente le ayudarían a subir los peldaños de esa escalera larga, pero no insalvable. Sería sencillo, "Simplemente tiene que decidir a ser como ellos. . . ." (TS 140); pero algo le detiene. Sabiendo que es posible la asimilación a este mundo, algo le sujeta: "no quiere. Sufre porque no quiere. Sufre porque se ve obligado a sí mismo a despreciar lo que en este momento —miserablemente— envidia" (TS 140). El conflicto interno de Pedro es la inseguridad de sus sentimientos: ¿Hasta qué punto es honesto este no querer?:

¿Pero desprecia este 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 lo que él quiere ser es lo que debe ser, por qué sufre? ¿Por qué envidia?
(TS 140) 17/

No hay respuesta. Sólo una actitud violenta y defensiva cuando la madre de Matías lo saca de su ensimismamiento. Con arrogancia tergiversa sus turbias andanzas de la madrugada y mente: "Ayer noche he estado operando" (TS 141). De pronto surge ante sí una alucinante visión: ". . . el cadáver de Florita se presenta en medio del salón. Sobre la profunda, alta, mullida, frondosa alfombra reposa más cómoda que en su propio lecho. Obstinadamente desnuda deja que su sangre correetee caprichosamente entre los muebles y entre las piernas de los desmesurados contertulios" (TS 141). Obviamente la imagen de Florita es un espaldarazo, producido por su sentimiento de culpabilidad, contra sus irónicas declaraciones de haber "estado operando".

Mediante este mecanismo de la culpa se ve que el objeto de la culpa, la mala acción o la persona sobre la cual cae la mala acción verificada, pasa a ser un objeto de peculiar significación. Esta peculiaridad viene dada, en primer lugar, por el carácter de sobrerepresente en la conciencia de la persona culpable, o sea, la preocupación por el objeto de la culpa. Pero esta preocupación no es siempre ni solamente por el objeto en cuanto tal objeto, sino por el objeto en cuanto que vivido e internalizado por el sujeto. Es decir, en la vivencia de la culpa la relación sujeto-objeto no es ya de un sujeto con un objeto, sino de un sujeto con su objeto.

"Quien experimenta la culpa es ya sujeto que, entre otras características, cuenta con la de ser culpable.^{18/} Y este sentimiento de ser culpable va a ir aumentando mientras que no se le dé solución y los efectos van a ir extendiéndose en todas las direcciones de la vida de la persona y se proyecta más ampliamente hacia todos los sectores de su actividad. Estos efectos que provoca la culpa, tras la ejecución de un acto que transgrede un principio vivido como rector, a través del valor negativo que posee, suscita de inmediato la necesidad de dejar-de-ser-culpable. Según Castilla del Pino:

. . . una oposición entre dos necesidades: la necesidad de dejar-de-ser-culpable, por un lado, cada vez más imperiosa en la medida en que bloquea toda otra posibilidad que no sea la de vivir con y para la culpa; por el otro, la necesidad de no-aparecer-como-culpable precisamente de aquello que hasta ahora se oculta. ^{19/}

Esta necesidad de no aparecer culpable es lo que impide la declaración de la culpa, que es esencial para su reparación. Sin embargo, aun cuando esta necesidad de no aparecer culpable sea consciente en la mente del individuo, hay otros mecanismos que se desarrollan que van a llevar al culpable a la purgación que tan dolorosamente él desea. Cuando los efectos de la acción culpable son irreversibles, como en el caso de la muerte de Florita, no basta simplemente la expresión de pesar. No basta el arrepentimiento. Se desarrollan otros mecanismos en que el individuo que conscientemente quiere ocultar su culpa, sin expresar voluntariedad, hace posible que el castigo le alcance y la culpa se purgue.

En el caso del protagonista de Tiempo de silencio, si Pedro

después del aborto hubiera ido a las autoridades y declarado los hechos, que era lo lógico, lo más probable hubiera sido que él no hubiera sido penado más que por practicar sin licencia. Sin embargo, su culpabilidad aún no concienzada ni aceptada como vivencia de haber usado a Florita como objeto de su egoísta investigación, contribuyendo a su muerte, complicada con su culpabilidad por la violación de Dorita sin amor, le empuja a una serie de actos estúpidos que le aseguran inconscientemente su castigo. De hecho el narrador recalca lo absurdo de su conducta por boca del secretario de la cárcel, el abogado, el amigo de Matías, quienes reiteran lo inconcebible de la actuación de Pedro. También en el fragmento que refiere la visita de Pedro al prostíbulo con afán de esconderse, se hace mención a lo insensato del huir:

. . . intentando atolondradamente evitar lo inevitable, habían recurrido al fin a aquel subterfugio estúpido, a aquel huir sin sentido hacia el otro mundo por ellos conocido, donde las horas transcurrían con un ritmo distinto, y donde los límites de los conceptos no coincidían con los de la realidad diurna en que brillan cosas tales como la muerte y el castigo.
(TS 149)

Es apropiado anotar aquí que la vivencia de la culpa modifica profundamente la experiencia del tiempo, es decir, la temporalización como función ligada al descursar de la vida psíquica. La conciencia del tiempo no es una función originaria de la vida psíquica, sino un resultado de la conciencia de la actividad de lo psíquico, esto es, del hecho de que la vida psíquica es un fluir constante, a ritmo variable, de acuerdo al carácter de los contenidos que com-

ponen esa vida psíquica. De esta manera aprovecha el narrador para acentuar este aspecto de la culpabilidad de Pedro durante varios pasajes: En el ejercicio del aborto "El tiempo era largo y lento" (TS 110); en el burdel, "las horas transcurrían con un ritmo distinto" (TS 149) y llega un momento en que a Pedro "le parecía que había dejado de respirar y que quedaba inmóvil en aquel espacio sumergido en que todo (el alimento, el aire, el amor, la respiración) se lo introducían por un tubo de goma mientras que él permanecía inerte" (TS 153). (Esta imagen fetal de querer anhelar la quietud y el descanso se elaborará más adelante). El tiempo que Pedro permanece en el burdel, a pesar de estar acompañado de la prostituta desnuda, lo pasa "Atónitamente ajenos uno del otro . . ." (TS 166).

Mientras Pedro aguarda escondido en el prostíbulo, el desfile compuesto por Amador, Matías, Similiano y Cartucho va llegando a su destino. Matías, a quien ya en otro lugar de este trabajo se trató de identificar con Martín-Santos —psiquiatra—, comienza a aproximar al lector a la etapa final de la novela y a su relación directa con la cura psicoanalítica del protagonista. Su discurso está cargado de las mismas palabras: "vivencia", "crisis", "cambio de proyecto del existente", "elección", que utiliza Martín-Santos en sus escritos científicos:

"¡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 . . ." (TS 159)

Y más adelante:

. . . Retroceso al seno materno. Instinto de reconquistar la matriz primigenia. Búsqueda de la aniquilación prefetal. Este hombre siempre está en lo mismo. . . . Es su sino. (TS 161)

Compárese este párrafo con las palabras de Martín-Santos en Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial, y se notará una marcada similitud.

Mucho se ha comentado el pasaje anterior, al que se le han dado diferentes interpretaciones. No hay que olvidar que Carl G. Jung en su obra Symbols of Transformation explica el deseo de volver a la madre no necesariamente como implicador de un rasgo incestuoso, por cuanto la madre viene a ser un símbolo, o como Jung lo denomina la imagen de la madre. Lo que se busca no es precisamente la cohabitación incestuosa, sino por el contrario un volver a nacer, es decir, el regresar al seno materno representa una muerte al mundo real y un posible renacer.^{20/} Otra idea al mismo respecto la ofrece Otto Rank, para quien el vientre representa un estado placentero y el ansia de regreso al recinto intrauterino un deseo de seguridad y quietud.^{21/}

El proceso de curación de Pedro comienza cuando es detenido y llevado a la cárcel. Su curación se lleva a efecto a través de lo que Martín-Santos llama "totalización dialéctica". Es necesario analizar esta parte de la novela cuidadosamente para poder captar su plenitud.

La descripción de la celda está hecha con un rigor matemático:

La celda es más bien pequeña. No tiene forma perfectamente prismática cuadrangular a causa del techo. Este, en efecto, ofrece una superficie alabeada cuya parte más alta se encuentra en uno de los ángulos del cuadrilátero superior . . . Las dimensiones de la celda son más o menos las siguientes: Dos metros cincuenta de altura hasta la parte más alta de la semicúpula; un metro diez desde la puerta hasta la pared opuesta; un metro sesenta en sentido perpendicular al vector anteriormente medido. (TS 171)

Esta descripción va desde la página 171 hasta la 175 y tiene un exagerado matiz objetivista. No hay detalle, por mínimo que sea que no esté meticulosamente anotado. Hay una obvia separación total entre el mundo cotidiano y el ámbito de la celda:

La vida de afuera está suspendida con todas sus cosas tontas. Han quedado afuera. . . . Fuera de tantas preocupaciones, fuera del dinero que tenía que pagar, 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. (TS 179)

Es patente que el uso repetido del verbo tener en este párrafo implica una obligación, parte del vivir inauténtico de Pedro, y del cual se siente aliviado. Esta separación de ambientes, el ambiente cotidiano y el ambiente de la cura (en este caso la celda), es esencial para el dinamismo terapéutico. "Las leyes que rigen existir del sujeto, la temporalidad, las relaciones objetales, las diversas pautas de conducta, son distintas en ambos ámbitos del existir" (LTT 95), explica Martín-Santos al referirse al ámbito en el que se produce la cura.

Aquí en la cárcel es donde comienza a producirse la etapa del "comprender consciente" a que se refiere el autor. Pedro batalla por aceptar la vivencia de la culpa que le ha venido torturando desde la violación de Dorita y aumentándose con la muerte de Florita. Al principio del monólogo que sigue, se observa todavía una resistencia por parte de Pedro a enfrentarse con la realidad de sus hechos. Hay un esfuerzo inconsciente por postponer los efectos de lo que anticipa, una demora en hacerse cargo de la situación. Las citas que siguen ayudarán a esclarecer este proceso:

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto en la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. . . . Estar tendido quieto. . . . Dominar la angustia. Pensar despacio. Saber que no pasa nada grave, que no hay más que esperar en silencio. . . . No se está mal. No se está tan mal. Para qué pensar. No hay más que estar quieto. . . . Llegar a hacer como si fuera un deseo propio estar quieto. . . . Aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada. No puedo hacer nada por mí mismo. . . . No puedo hacer nada; luego no puedo equivocarme. No puedo tomar ninguna resolución errónea. No puedo hacer nada mal. . . . 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. (TS 175-176)

Este largo, monótono y repetitivo meditar, del cual sólo se han tomado unas cuantas líneas aquí, se rompe de repente con un "flash back" donde comienza a intervenir el pasado y las acciones cometidas; "¿Por qué fui?" (TS 176). Esta interrogación súbita se ignora y continúa con su lento monologar: "No pensar. No hay que pensar en lo que ya está hecho. Es inútil recorrer lo que uno ha cometido.

Todos los hombres cometen errores. Todos los hombres se equivocan . . ." (TS 176), tratando de buscar una justificación menos dolorosa a sus actos. Pedro una vez más se entrega a su desquiciar entreteniéndose ahora con la figura de la sirena. La sirena es un viejo y usado símbolo del inconsciente que representa una fuerza atrayente y destructiva.^{22/} En la descripción del salón de espera del prostíbulo se usó la imagen de la sirena en este contenido (TS 86). Aquí, por el contrario, la sirena va a identificarse con el ojo acusador en una doble superposición de Florita y Dorita mediante la cual Pedro va a encararse con el pasado: "La pared parece una sirena. Tiene la cabellera caída por la espalda", recuerdo de la cabellera de Dorita en la mecedora durante las tertulias en la pensión. Y continúa:

Con un hierrito del cordón del zapato. . . se puede rascar la pared e ir dando forma al dibujo sugerido por la mancha. Siempre ha 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 hacer 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. (TS 176)

Nótese que a pesar de que ve una sirena, se refiere a más de una persona (Florita y Dorita) cuando dice "se tienen que dar cuenta de que tú no has hecho nada". Con este párrafo se comienza el proceso de transferencia, el desdoblamiento del yo en el tú. Pedro, que al principio se veía como el otro (recuérdese al principio de la novela), va a revelarse la creación de un tú íntimo que es paso

fundamental en la cura psicoanalítica:

Tras la cura acompañada de éxito es cuando por primera vez, la auténtica simpatía comienza a revelarse. En este momento comienza a interesar, no sólo los actos del otro que afectan a mi yo, o las actitudes del otro frente a mi yo, sino la misma interioridad del otro. Comienza a dar tanta satisfacción la que el otro encuentra con su relación conmigo como la propia. Más aún, para que mi satisfacción pueda existir, llega a ser requisito indispensable la ajena. El logro de la satisfacción del tú pasa a ser eje de la relación interhumana. (LIT 221)

Siguiendo el monólogo de Pedro se nota como progresa en el encaramiento del pasado: "¿Por qué tuviste que beber tanto aquella noche? ¿Por qué tuviste que hacerlo borracho, completamente borracho?" (TS 176), esto es refiriéndose a la violación de Dorita. Cuando llegó a la chabola a practicar el aborto ya no estaba "completamente borracho". Pedro continúa poco a poco disminuyendo la angustia:

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 y nunca te lo podías imaginar. Tú enriqueces tu experiencia. Llegas a conocer mejor la que eres, de lo que eres capaz. . . . Si estás aquí serenamente no es un fracaso. (TS 176-77)

A medida que progresa la aceptación de haber-sido-culpable, a medida que se va haciendo cargo del hecho culpable y llega a la concienzación del mismo, éste va dejando de ser una carga:

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 su 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 me ocurre . . . quiero, sinceramente quiero, estar bien así. (TS 177)

La idea de la libertad de elegir va haciendo su aparición y de nuevo la afirmación estimuladora "Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste. ¿Por qué dices tú? - Yo" (TS 177), con una patente integración de el tú y el yo. La aceptación lenta, pero progresiva del pasado se va produciendo en Pedro y con ello se va relajando la ansiedad de la culpa y acentuando la aceptación de sí mismo. El pasaje siguiente reafirma esta idea:

Lo que ha ocurrido, ha ocurrido. No pensar. No pensar tanto. Quedarse quieto, Apoyar la cabeza aquí. . . . 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 . . . se puede dibujar en la pared rascando poco a poco la cal . . . 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 tí —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 que no ama. Está todavía así con los muslos enfundados en escama. No hay nada en la pared hasta el momento en que criticaliza la forma, cuando se reconoce al ser humano en un poco de cal rayada y lanza su mirada y mira. (TS 177)

Vuelve la superposición de Florita y Dorita. En ambos incidentes

se mencionan los muslos de las muchachas y la alusión al cuchillo corresponde a Dorita como se mencionó anteriormente. Con la aceptación de la mirada y la compañía Pedro acepta su pasado. El dibujo y la visión que del mismo tiene Pedro es esencial para la toma de conciencia a la que ha llegado:

Si, al mismo tiempo, el neurótico ha llegado a cargar con su pasado, a cargar consigo mismo y a hacernos responsables de su destino, el terror al juicio ajeno habrá dejado de existir. El mismo podrá ser portador de un juicio objetivo sobre sí mismo. Podrá admitir ser visto tal-como-él-es y no sentir angustia ante esta exposición. La admisión de ser visto sin angustia es una de las más claras muestras de madurez del yo. (LTT 218-19)

Este proceso de concienzación o toma de conciencia a través del cual Pedro ha llegado a la aceptación e integración de su personalidad lleva consigo el encuentro con lo que Martín-Santos llama "hueco" o el "vacío", es decir, la desaparición del síntoma neurótico: "En la auténtica cura analítica profunda el "hueco" del síntoma es esperado, se vive en plena claridad y con el regocijo del éxito" (LTT 112). De acuerdo con esto Pedro al sentir la ausencia de la culpa, se siente contento:

Ahora vivo más. . . . El tiempo, sólo el tiempo llena este vacío de las cosas tontas y de las personas tontas. Todo tiene que resbalar, resbalar sobre mí, no sufro, no sufro nada absolutamente. . . . Existo, vivo. El tiempo pasa, me lleva, me voy en el tiempo, nunca he vivido el tiempo en mi vida. . . . Tengo que estar aquí, en esta altura, viendo como estoy solo, pero así, en lo alto, mejor que antes, más tranquilo, mucho más tranquilo. (TS 179)

En contraste con toda una vida de descensos, de bajadas, de caídas, ahora Pedro se encuentra, por primera vez, en una posición elevada,

"en esta altura", "en lo alto", es decir, comenzando a subir, a superar su bajeza moral y su hundimiento emocional. Es también digno de notar que durante toda la novela Pedro ha ido de oscuridad en oscuridad. En todos los ambientes en que lo ha presentado el narrador, ha sido recalcado el aspecto tenebroso, la falta de luz, la penumbra. Aquí en la celda, simbólicamente, "La luz es eterna. No se apaga ni de día ni de noche" (TS 173), alumbrando su entendimiento para poder llegar a su autoconocimiento y autorrealización. A la realización del logro del "hueco" del síntoma corresponde la decisión de realización de un nuevo proyecto. El nuevo proyecto se realiza haciendo ejercicio de la libertad alcanzada:

Tienes libertad para elegir el dibujo que tu quieras hacer porque tu libertad sigue existiendo también ahora. Eres un ser libre para dibujar cualquier dibujo o bien hacer una raya cada día que vaya pasando . . . eres libre de hacer las rayas todo lo largas que quieras que nadie te lo puede impedir. . . .
¡Imbécil! (TS 180)

A pesar de que este sonoro "¡Imbécil!" parece negar la libertad de la que Pedro se vanagloria, no se está aquí haciendo referencia al hecho de la libertad capaz de ser ejercida físicamente. Es absurdo pensar que Pedro pueda abandonar la cárcel y cambiar dramáticamente la situación. De lo que se trata es de la libertad existencial del individuo de aceptar su nuevo proyecto de vida, por humilde que éste pueda parecer, de una manera madura y ausente de angustia.

Pedro ha llegado a una madurez emocional que es esencial para entender el final de la novela. Al salir de la cárcel liberado

por el "El no fue" de Ricarda-Encarna, todo parece indicar que la vida va a comenzar un rumbo normal. El revés sufrido por la cancelación de la beca, debido al escándalo, se puede superar. Siempre se puede dedicar a la práctica privada, casarse con Dorita y llevar una vida decorosa. Por el contrario, las fuerzas del medio, sobre las que Pedro no tiene control, trabajan en la figura de Cartucho quien creyéndole responsable del embarazo y muerte de Florita viene a vengarla como "Oteló de cloaca" y arteramente asesina a Dorita en la verbena. Pedro, a pesar de esta traumática experiencia, sin nada que lo retenga en Madrid, regresa a su pueblo. Aun sabiendo que ya nunca va a recibir "los parabienes del rey de Suecia" (TS 235), sino que:

hay que aprender a recetar sulfa. Pleuritis, pericarditis, pancreatitis, prurito del ano. . . .
 Diagnosticar . . . soplos, cólicos, fiebres gástricas y un día el suicidio con veronal de la maestra soltera. (TS 234-235)

A pesar de todo, "no está desesperado", sabe que "Es un tiempo de silencio" y sigue monologando: ". . . Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa" (TS 233). Pedro lleva con él los recuerdos del trauma pasado, cuando ve pasar una muchacha camino de la estación de trenes se sorprende: "¡Esa mujer! Parece como si hubiera sido, por un momento, estoy obsesionado. Claro está que ella está igual que la otra también. Por qué será que yo ahora no sepa distinguir entre la una y la otra muerta, puestas una encima de la otra en el mismo agujero. . . ." (TS 234), y el recuerdo de Dorita y Florita superpuestas le asalta la mente.

Pero Pedro sigue su monólogo sin desesperarse. Ha aceptado el nuevo proyecto de vida, más auténtico, más real, de acuerdo con sus posibilidades, abandona la ciudad y sus ilusorias aspiraciones de recibir los honores del rey de Suecia y anticipa una posible felicidad:

Vamos a ver que tal se vive allí. Se puede cazar. Cazar es sano. . . . Cazar, cazar todos los días de fiesta y por la tarde en verano. . . . Me voy, lo pasaré bien. Diagnosticar pleuritis, peritonitis, soplos, cólicos, fiebres gástricas y un día el suicidio con veronal de la maestra soltera. . . . Y yo sin asomo de desesperación, porque estoy como vacío, porque me han pasado una gamuza y me han limpiado las vísceras por dentro . . . 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. . . . Hay una esperanza. . . .
(TS 236-39)

En este largo monólogo, del que se ha sacado solamente algunas frases claves, Pedro se plantea la cuestión de la superación del terror trágico, que es lo más difícil. El terror trágico se produce ante la consideración de la nihilidad humana, de su ser-para-la-muerte inexorable. Esto exige un yo mucho más intensamente robustecido por la cura o por una rica experiencia de la vida. Martín-Santos dice:

De un modo inevitable, la individualidad carnal (foco de toda conciencia y de toda satisfacción libidinosa) está sometida a caducidad temiblemente próxima. Para poder aceptar este hecho, el hombre ha de conseguir comprenderse a sí mismo como integrado en la totalidad del proceso temporal, dentro del cual ha hecho su aparición su existencia individual. La eclosión del existente humano, en un instante definido del tiempo

histórico, es una consecuencia de sus fuerzas biológicas y de unos acontecimientos colectivos de los que el individuo no es responsable ni autor. (LTT 244)

De acuerdo con esta declaración, el final de Tiempo de silencio se puede aceptar desde la conclusión a que llega Martín-Santos, es decir:

La integración del individuo en el proceso histórico total ha de ser, al mismo tiempo que un apercibirse comprensivo, una aceptación de la realidad de su destino. Esta aceptación depende de un acto de su libertad: ¿Esto es la vida. . .? Bueno. ¡Venga otra vez! (LTT 245) 23/

No entendiendo, como explica el autor, este "¡Venga otra vez!" como un retorno mítico:

Por el contrario, este ¡Venga otra vez! ha de ser llenado de una realidad ética mediante el compromiso. El individuo acepta su destino y se compromete con él, aunque en rigor el origen de su persona —y con él de su destino— no haya dependido de su libertad. El individuo procede como si él hubiera inventado su destino. Haciéndolo así, se compromete con la totalidad de la historia de la que forma parte y acepta jugar a fondo su papel personal. (LTT 243)

El aceptar este compromiso y querer aceptar al mismo tiempo lo que es inevitable se logra "a través de una relegación visible y comprensible con la totalidad del universo" (LTT 245). Esta relegación es trascendente en el sentido de una trascendencia intramundana o immanente en el sentido de una trascendencia intrahistórica. Así, el aparente fracaso de Pedro no se considera aquí como tal. Al aceptar su destino lenta y dolorosamente, el protagonista ha superado su derrota con un carácter existencial. Por encima de las facticidades entorpecedoras de todo tipo que han estado sofocando

el personaje, sobreponiéndose a los obstáculos de carácter social, económicos, históricos y culturales, éste ha encontrado la libertad esencial del hombre, devolviéndole su dignidad y su autodominio.

Tiempo de silencio es, en este sentido, una obra de profundo contenido ético y filosófico, y por tanto estimuladora y optimista en su última instancia. A Pedro se le tacha de imbécil, débil, inconstante, parásito, para por contraste, señalar las otras posibilidades que debería haber seguido. Aun en la España que le tocó vivir, castradora y asfixiante, era posible haber alcanzado un tono de vida más digno, más de acuerdo con su condición libre. El convertir la vida en una jornada más significativa y coherente, enriquecida por un destino asumido plenamente no es más que la lúcida proyección del yo. Tiempo de silencio no aboga por un optimismo fácil, pero sí pone de manifiesto una inquebrantable fe en el hombre que, consciente de los escollos que se interponen en su desarrollo, es capaz de conquistar su destino. Ciertamente que no todos los hombres son capaces de poder alcanzar este ideal de vida mientras vivan en circunstancias embrutecedoras de existencia. La crítica social y política que inunda las páginas de Tiempo de silencio no vislumbra una humanidad completamente feliz, esto, desde todos los puntos de vista, sería una ambición utópica. Lo que se propone en Tiempo de silencio es que aquella parte de la humanidad que ha superado la diaria lucha por la existencia se puede colocar en el umbral a partir del cual comienza el proyecto personal propiamente dicho. Como apunta acertadamente Alfonso Rey:

La crítica social debe ser vista como un simple prolegomeno del verdadero problema del hombre. Que, desgraciadamente, una gran parte de los humanos se afane todavía en la solución de este problema previo no afecta en nada a la justeza de los postulados morales de la novela. Porque de lo que no cabe duda es que el despliegue del yo y la realización de una meta personal no están al alcance de ningún ideario político, reformista o revolucionario. 24/

De la novela de Luis Martín-Santos no se puede sacar un credo político ni una fórmula mágica que transforme automáticamente la sociedad, porque esto no resultaría en la solución de la problemática existencial del hombre. Lo que sí se puede sacar como última consecuencia de Tiempo de silencio es que en el mundo incierto y tambaleante en que vivimos, vacío de nortes y lleno de obstáculos, cada hombre, individualmente, ha de ser guía y meta de sí mismo y justificación de su propio existir.

NOTAS

- 1/ Erich Fromm, "Alienation under Capitalism", en Man Alone: Alienation in Modern Society, editado por Eric y Mari Josephson (New York, 1973), p. 57. Traducción libre mía.
- 2/ Charles Taylor, Man Alone . . ., p. 11. Traducción libre mía.
- 3/ Ernest G. Schachtel, "On Alienated Concept of Identity", en Man Alone . . ., pp. 75-76. Traducción libre mía.
- 4/ José L. Torres Murillo, "Luis Martín-Santos: Tiempo de silencio", reseña en El diario vasco, 5 de junio 1962.
- 5/ Las citas sucesivas se harán por la edición de 1975 y serán incluidas en el texto identificadas por la sigla LTT más la página correspondiente.
- 6/ Hendrik M. Ruitenbeek, "Some Aspects of the Encounter of Psychoanalysis and Existential Philosophy", en Psychoanalysis and Existential Philosophy (New York, 1962), p. xxi. Traducción libre mía.
- 7/ Ortega y Gasset, Obras, Vol. III, p. 91.
- 8/ Rey, Construcción . . ., p. 176.
- 9/ Jean-Paul Sartre, L'etre et le néant, trad. española El ser y la nada (Buenos Aires: Ed. Losada, S.A., 1976), p. 467. En adelante se citará utilizando la sigla SyN más la página.
- 10/ Roberts, Temas . . ., p. 173.
- 11/ En Libertad . . ., declara: ". . . el pensamiento existencial que se utiliza en este trabajo es muy concretamente el de Jean-Paul Sartre . . .", p. 30. Además, aun en los ejemplos utilizados el parecido con Sartre es casi paródico. Compárese el ejemplo de M-S, LTT, p. 43 y el de Sartre SyN, p. 612: SyN, p. 455 y 490 y ss. y "El plus sexual", pp. 122-123, entre otras.

- 12/ Carlos Castilla del Pino, La culpa (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1973), p. 47.
- 13/ Castilla del Pino, op. cit., p. 56.
- 14/ Ibidem, p. 57.
- 15/ Ibidem, p. 91.
- 16/ Martín-Santos explica el proceso de la transferencia en Libertad . . ., pp. 181-213.
- 17/ Ver nota 24, p. 100 sobre la envidia.
- 18/ Castilla del Pino, La culpa, p. 69.
- 19/ Ibidem, pp. 149-150.
- 20/ Carl G. Jung, Symbols of Transformation, Vol. V (Bolligen Series XX: Princeton University Press, 1976).
- 21/ Otto Rank, Trauma of Birth (New York: Brunner, 1952).
- 22/ J. Caviglia en el artículo citado en la nota 8, p. 458, hace mención de la figura de la sirena pero en un contexto diferente, no precisamente compartido aquí.
- 23/ Estas palabras de Martín-Santos son casi exactas a las de Nietzsche cuando dice: "¿Era esto la vida? Bueno, venga otra vez", citado por Ortega y Gasset Obras, Vol. III, p. 179.
- 24/ Rey, Construcción . . ., p. 248.

V

ASPECTOS FORMALES DE TIEMPO DE SILENCIO

En páginas anteriores se dio cuenta de lo que se interpretó aquí como la finalidad del autor al escribir Tiempo de silencio. Asunto, por otra parte, muy pretencioso si se tiene en cuenta que el propósito íntimo de toda obra de arte, su fondo, puede ser desconocido aun para su creador. Se estudiaron, además, los personajes que intervienen en la novela dentro de su contexto social. Igualmente se analizaron las descripciones dentro de la trama de acuerdo con su necesidad en relación al tema. En este apartado se revisarán, concretamente, las técnicas narrativas de que se vale el autor para dar "forma" a su denso contenido. Es decir, cómo la prosa torrencial le ha servido de instrumento para alcanzar su cometido; manejando, a veces de manera feroz, los populismos más atrevidos, y otras, las palabras más presuntuosas del argot médico.

Al analizar una obra literaria se acostumbra considerar las influencias que hayan podido mover al escritor. En el caso de Luis Martín-Santos se podría decir sin exagerar que estas influencias alcanzan carácter enciclopédico. Podemos reconocer a través de sus páginas no solamente a Quevedo y Larra, las atrevidas metáforas al estilo gongorino, la presencia constante de Cervantes, las alusiones a Lope y Garcilaso, Tirso y Santa Teresa, sino también las esperpénticas situaciones y caracteres usados por Valle-Inclán y uno que otro viso de Unamuno y Machado.^{1/} Sobre la influencia de Ortega y Gasset se hará una exposición más adelante.

En el amplio campo de la literatura universal el nombre que más se ha relacionado con el de Martín-Santos en cuanto al estilo es el de James Joyce. Notable en toda la obra es la influencia de Jean-Paul Sartre, reconocida por el autor, especialmente de El ser y la nada, de cuyas páginas hay muchos recuerdos en Tiempo de silencio. Faulkner, Dostoievsky, Kafka y Proust también han sido mencionados como fuentes.^{2/} La huella de Shakespeare^{3/} es bien clara en el pasaje:

"Imitaré en esto al sol que permite a las viles
nubes ponzoñosas ocultar su belleza al mundo
para (cuando le place ser otra vez él mismo)
hacerse admirar más abriéndose paso a través de
las sucias nieblas que parecían asfixiarlo. Así,
cuando ya abandone esta vida y pague mi deuda,
rebasaré las esperanzas que pudieran haber sido
puestas en mí". (TS 233)

Traducción libre de Martín-Santos que corresponde al acto primero de la primera parte del drama de Shakespeare, Henry IV, cuando el príncipe Hal dice:

Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted, he may be more wondered at
Of vapors that did seem to strangle him . . .
So, when his loose behaviour I throw off
And pay the debt I never promised,
By how much better that my world I am,
By so much shall I falsify men's hopes . . . ,

(Henry IV, Part I; Act I, lines 167-173,
178-181)

La indudable riqueza intelectual de Martín-Santos contribuyó en grado sumo a la densidad alcanzada en su narración. No solamente en el aspecto literario, sino también en el campo histórico-

filosófico, la sociología, la psicología, la antropología y en la mitología buscó el autor material para su novela. El resultado es una narración preñada de alusiones, una prosa cargada de contrastes. Juan Carlos Curutchet opina que "su más curiosa innovación consiste en la adopción de un estilo paródico falsamente celebratorio que se aplica a la descripción de la realidad más abyecta", y agrega que "el contraste entre los gloriosos proyectos y la realidad irrisoria y miserables en que aquellos se caricaturizan expresando en un lenguaje heróico ambiguamente celebratorio", prestan al estilo, "su tono paródico y a la novela su condición de inimitable epopeya burlesca".^{4/}

Aceptando el supuesto de que en toda obra literaria existen dos aspectos diferentes y complementarios: el fondo o contenido y la forma, pasamos ahora al estudio de los procedimientos utilizados por el autor para narrar su historia.^{5/}

Procedimientos estilísticos

La novela está escrita en una forma recargada, barroca, donde lo mismo se encuentran pasajes enteros descritos en los más estrictos términos científicos (descripción del aborto de Florita), como un intrincado pasaje cargado de simbolismo histórico (descripción de la corrida y la revista musical), contrastando con fragmentos del más puro objetivismo (descripción de la celda y del enterramiento) o de un lirismo casi poético como el comienzo del apartado en el

café Girón. El lenguaje va desde las frases latinizantes de Matías y sus altisonantes discursos, a la rigidez del lenguaje científico más puro hasta la jerga de Cartucho. Es un lenguaje que de pronto es escueto y cortante y al momento siguiente se convierte en un alarde épico con resonancias latinas como cuando Pedro y Amador van camino de las chabolas. Martín-Santos pone al día toda la herencia literaria española, cuidándose de no caer en la cursilería y exhibiendo la destreza de un malabarista del idioma. Las páginas de la novela, de apretado texto, con muy poco diálogo, son una colección de tropos gramaticales, con acento en la metáfora y la metonimia. Hay párrafos de cuarenta concatenaciones y yuxtaposiciones; sustantivación de adjetivos, adjetivación de sustantivos; oraciones de difícil estructura y figuras de la más exigente y clásica precisión literaria. Martínez Moreno comenta que hacía años que no se leía en España "una prosa membruda, musculosa, circulada, atlética . . . no se leía . . . desde los escritos de Gomez de la Serna . . ." y agrega:

. . . en lo profundo hay algo que los emparenta: la falta de tasativa cordura en los mejores momentos de imaginación de esa prosa; la atmósfera disoluta y esquizofrénica en que trabajan sobre una realidad sórdida para desfondarla y así satirizarla; el frecuente recurso al caos verbal (otros citan a este respecto a Joyce que no era español) para dar un infaltable último toque que el periodo correcto y circunspecto parecería haber estado regateándole; un humor conceptual y culterano etcetera. 6/

El lenguaje de Tiempo de silencio juega un papel tan importante como las experiencias de los personajes que cuenta. En su

mará estructura externa. Ningún tipo de obra debe carecer de una premeditada planificación, de algún tipo de estructura. Sin embargo, hay novelas en que la perfección de un determinado procedimiento novelístico es más evidente, en otras, y este es el caso de Tiempo de silencio, los materiales aparecen dislocados y hay una aparente ausencia de organización. No obstante, la interrelación de fondo y forma es evidente y necesaria en Tiempo de silencio para demostrar, no aisladamente, sino coherentemente, la solidez que contiene la obra. En el estudio del contenido temático de la novela, en las páginas anteriores se dejó constancia de cómo Martín-Santos intenta penetrar los estados de conciencia de los personajes en particular y de la sociedad en general, llegando a la conclusión de que existe una evidente falta de cohesión y, consecuentemente, un estado caótico en la sociedad.

A pesar de la aparente naturaleza caótica del material y del lenguaje que utiliza, se puede sacar cierto orden de la narración y vislumbrar un plan riguroso en la disposición de estos elementos. La novela tiene 63 fragmentos. En la primera edición se suprimieron, más por objeciones morales que por políticas, los fragmentos 18-19 y 20 (primera visita al prostíbulo) y el 36 y 37 (segunda visita al prostíbulo). Estos aparecen en la edición del año 1965 y subsiguientes. El fragmento 45 de la primera edición se desdobra en el 50-51 en las sucesivas ediciones. El autor no utiliza ningún método para dividir estos fragmentos, a los que no llama capítulos, ni enumera. Si se atiende a la clásica división

de la acción: —exposición-nudo-desenlace—, la primera parte ocupa las veinte y cuatro primeras secciones; la segunda, va desde la veinticinco a la cincuenta y siete y la tercera de la cincuenta y siete a la sesenta y tres. La acción se reduce al mínimo en Tiempo de silencio. "La esencia de lo novelesco", según Ortega y Gasset, "no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es 'pasar algo'; en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente".^{7/} Martín-Santos tuvo en cuenta las ideas de Ortega al respecto: "No, no es el argumento lo que nos complace, no es la curiosidad por saber lo que va a pasar a Fulano lo que nos deleita", sino que, continúa Ortega, "necesitamos que el autor nos haga dar vuelta en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente".^{8/} La acción en Tiempo de silencio, delineada en páginas anteriores, es la de un joven investigador que se ve envuelto en un escandaloso aborto con gente de una clase diferente a la suya, le persiguen, se esconde, le encuentran, le encarcelan y le dejan libre. Pierde su beca, se compromete con la nieta ilegítima de la dueña de la pensión donde se aloja y ésta es asesinada por un matón de las chabolas que ha tomado al médico por el burlador de su hembra. Al final el joven regresa al pueblo de donde vino y ejerce allá su profesión. Este esquema de la "acción" de la novela daría una falsa impresión de una simple obrita. Es lo que Martín-Santos ha hecho con esta fábula y para lo que la ha usado lo que le ha dado a su obra tan resonante fama.^{9/}

La estructura de Tiempo de silencio es más espacial que temporal. La primera sección presenta al protagonista y a dos personajes que van a tener influencia decisiva en la marcha de la novela: Amador y el Muecas. La segunda sección, por medio de una larga diatriba del autor, presenta el escenario de los hechos: Madrid. A partir de este apartado Martín-Santos procede a la escisión del mundo social para examinarlo detalladamente por clases sociales, sirviéndose de sus personajes como guías. Martín-Santos deja mover el hilo de la novela a través de los movimientos de Pedro, cuya vida y personalidad son difusas. Este movimiento no se ofrece en forma recta, como algo hecho, sino en un hacerse. De este modo Pedro se mueve a la manera cervantina que tantas veces invocó Martín-Santos, con libertad propia. Tiempo de silencio carece de una estructura clásica propiamente dicha, como ya quedó anotado. El autor, al ordenar la narración de la forma en que lo ha hecho preconditiona la marcha de la obra. Pedro es el personaje principal que conduce al lector a través de este laberinto. Al entrar en contacto con otras personas de la sociedad, éstos pasan a formar parte de la novela. Estas divagaciones ocasionadas por estos seres no deben impedir el proceso de marcha adelante de la narración, de manera que el autor se ve forzado a usar una técnica más depurada para poder transcribir el proceso de la narración y al mismo tiempo, dar una idea de coexistencia y simultaneidad de acciones. Martín-Santos va presentando en forma lineal las actividades de Pedro, interrumpidas por la intromisión de la abuela de Dorita adivinando los movimientos

del joven y adelantando mentalmente las secciones siguientes. Del mismo modo en la sección 32 (cuando Pedro asiste a la conferencia del filósofo), la acción queda de repente suspendida para presentarse en la próxima sección, la 34, lo que está ocurriendo a la misma hora en la chabola del Muecas. El próximo fragmento se continúa en la conferencia para al final de éste, volver al mundo de las chabolas con el enterramiento. Por este proceso de alternancia, el lector recibe la impresión de simultaneidad y coexistencia de las distintas clases dentro del mismo cosmos.

El monólogo interior

Uno de los aspectos más comentados de Tiempo de silencio ha sido el uso del monólogo interior.^{10/} El monólogo interior —directo e indirecto— "es una auténtica conquista de la novela del siglo XX", dice Varela.^{11/} Esta visión profundizadora, esta introspección que constituye el monólogo interior o soliloquio, a pesar de haber llegado a su máxima expresión en Joyce, fue utilizado también con acierto por Stendahl en Rojo y Negro; por Dickens en Los papeles del Club Pickwick, y en Crimen y castigo de Dostoiévsky, obras todas conocidas de Martín-Santos.^{12/} En la literatura española esta técnica literaria fue utilizada también por Galdós en obras como Gloria, Angel Guerra y La desheredada. En Tiempo de silencio los monólogos interiores están presentados a través de Pedro, la dueña de la pensión y Cartucho. Estos perso-

najes bucean en su interior en una forma muy distinta unos de los otros. Martín-Santos emplea el monólogo interior de Pedro en tres momentos diferentes en la novela: al comienzo, en la cárcel y en su camino de vuelta al pueblo en el tren.

En el primer monólogo Pedro, mirando por el microscopio, ensimismado en sus observaciones, pasa revista a una serie de elementos que van a ser básicos en el desarrollo de la novela; sus ilusiones de hacer un gran descubrimiento, las circunstancias de la vida española del momento, la pobreza de recursos para la investigación científica, la alimentación de los habitantes de los barrios pobres, la podredumbre moral a la que conduce el hambre, todo esto va pensando Pedro en una forma más o menos coherente a lo largo de las primeras páginas. Durante este monólogo el vocabulario empleado se adapta al usado por un investigador médico, vocabulario de tipo científico, cargado de términos técnicos encajados en una sintaxis compleja, enredada, con algunos latinismos:

Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien . . . Las mitosis anormales, coaguladas en su cristalito . . . Se acabaron los ratones. Nunca, nunca, a pesar del hombre del cuadro y de los ríos que se pierden en el mar. . . . Pedro, ¿y el espíritu libre? el venero de la inventiva. El tenebrante 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. . . . (TS 7-8)

Su voz interior se manifiesta en fugaces evocaciones, en pensamientos, más que espontáneos, reflexivos.

El segundo monólogo interior de Pedro ocurre en la cárcel,

cuando se queda solo después de haber sido detenido por el aborto de Florita. En este momento esencial de la novela, el narrador presenta la lucha interna, la conciencia de culpa y el sentimiento de desaliento que invade a Pedro. Se acerca más aquí a la reproducción de los pensamientos tal y como fluyen de la mente: "El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. . . . Relajación autógena. Yoga. Estar tendido quieto" (TS 175). A pesar de que es Pedro el que monologa, en realidad se oyen tres voces: una en oraciones casi todas de infinitivo; otra en forma de tú y él habla del protagonista en primera persona (yo). La disposición tipográfica de este monólogo es muy interesante para captar mejor su impacto. El largo párrafo de denso monologar se interrumpe con una línea aparte: "¿Por qué fui? Siguen otros dos párrafos largos y de nuevo se rompe con una línea aparte: "Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste. ¿Por qué dices tú? - Yo" (TS 177). Continúa un párrafo larguísimo y de nuevo el corte brusco: "Estaba borracho. Yo" (TS 178), en renglón separado. Sigue un párrafo corto y de nuevo en línea separada un "¡Imbécil!" A continuación un párrafo larguísimo seguido de un punto y aparte y un breve: "Tú no la mataste. Ya estaba muerta. Estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no fui" (TS 178), terminando con un párrafo largo y de nuevo otro "¡Imbécil!" renglón aparte. Todo este repetitivo monólogo va interrumpido por frases breves referidas al yo. Los largos solilo-

quios interrumpidos, en parte, por oraciones de infinitivo o en la forma de segunda persona, hacen de razonamientos o justificaciones que tratan de convencer a Pedro de su inocencia: "No hay más que estar quieto. Estar tranquilo. No pensar. . . . No tienes que pensar porque no puedes arreglar nada pensando. . . . Tú eres bueno, tú has querido hacerlo bien" (TS 178).

El tercer monólogo de Pedro está presentado en dos partes: una breve, la otra mucho más larga, siete páginas en total. La primera parte presenta ambigüedad en cuanto a quien habla, Pedro o el narrador. No aparece la forma verbal de primera persona, pero podemos dar por sentado que es Pedro por la fuerte carga emotiva del comienzo: "No, no, no, no es así. La vida no es así, en la vida no ocurre así. . . .", y luego sigue una suma de alusiones históricas: "El pecado de la cava hubo también que ser pagado"; literarias: "estudió el llamado Goethe las motivaciones del sacrificio de Ifigenia"; de pronto un eco de Agustín: "¿El hombre lobo para el hombre?", y de Protágoras "El hombre es la medida de todas las cosas", para terminar con el párrafo de Shakespeare mencionado anteriormente y que el autor reproduce entre comillas. La presencia del protagonista se hace obvia en la frase final: "Pero no parece comprensible que las cosas hayan tenido que ocurrir de esa manera, esta misma noche ya, sin esperar un poco". El adjetivo "esta" se refiere a un yo que habla. La segunda parte de este monólogo final es mucho más íntima, afluyen pensamientos venidos de todas partes, de distintos campos de tiempo y lugares. Hay una

autocontemplación retrospectiva: "Por ahí empecé también. Llegué por Príncipe Pío . . . Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero . . ." (TS 236); contempla además planes futuros: "Lo pasaré bien . . . hay que aprender a recetar sulfas . . .". La experiencia en el tren hace evocar a Pedro recuerdos de varios niveles, como en otros pasajes y sirve de reflexión final, de aceptación de su yo en medio de las circunstancias que no ha podido cambiar.

Los monólogos de la dueña de la pensión son de distinta naturaleza. No hay aquí el asomo de disquisiciones filosóficas ni mucho menos. Su monologar es un receptáculo de impresiones de todas clases, proliferación de sensaciones, de imágenes, de recuerdos, de sentimientos. Sus recuerdos van desde el sentir "el pellizco en el muslo" que le daba su marido borracho, al disfrute que le daba el rhum negrita y el batir de palmas de los bailarores flamencos. Su retrato se va perfilando mediante el descubrimiento de sus sentimientos, sus reconocidas astucias y sus temores. Mientras que la abuela se refiere a su pasado personal, las alusiones al pasado en los monólogos de Pedro no aluden a un pasado personal, sino simbólico y pertenece a todo español.

El otro personaje presentado mediante esta técnica es Cartucho, que usando el vocabulario propio de su clase se revela a sí mismo con patética crudeza y deja ver su alma degenerada y sucia, falta de todo principio moral y ejemplo espléndido de su clase.

Hay, además, diferencia entre estos monólogos. El monólogo de la vieja es lógico en la expresión de las ideas y sintáctico en

la expresión. Se trata meramente de una evocación de hechos pasados. La conciencia en este recordar sigue el orden cronológico de los hechos y por lo tanto es ordenado. Los monólogos de Pedro y Cartucho, por el contrario, no se someten a ningún orden estricto, ni al de las ideas ni al de la expresión. Aquí ya no tenemos solamente evocaciones del pasado, sino que entran también cavilaciones sobre el presente y aun apreciaciones sobre el porvenir. En el caso de Pedro esto se agrava ya que al corresponder a diferentes y violentos choques de tensión psicológica, la elaboración coherente se ve perjudicada por la conciencia afectada. También se encuentra en Tiempo de silencio monólogos con comillas y sin comillas. Los monólogos de la vieja y Cartucho llevan comillas, los de Pedro no. Esto se puede deber a dos alternativas: a una inconsistencia en usar las comillas en unos monólogos y omitirlas en otros o a la función del narrador con el personaje.

Hay otros casos, no ya de monólogo interior, en que el personaje no se expresa con sus palabras sino que el narrador es el que expresa estas evocaciones. En estos casos el que habla no es el narrador, sino el personaje, aunque parezca lo contrario. En las largas evocaciones sobre Cervantes y el Quijote se tiene la impresión de que es el narrador quien habla y no Pedro. Al final se confirma lo contrario: "En cuanto entra, comprenda que está equivocado, que venir a este café era precisamente lo que no apetecía, y que él prefería haber seguido evocando fantasmas de hombres que derramaron sus propios cánceres sobre papeles blancos (TS 65).

Es decir, el que estaba evocando fantasmas era el personaje y no el narrador. Esta ambigüedad ocurre también en el primer fragmento cuando Pedro habla a sí mismo, la ausencia de comillas contribuye a esta confusa situación.

Otro procedimiento dinámico al estilo cinematográfico es el "slow-motion", que consiste en el detenimiento de la acción para presentar la elasticidad del momento. Esta técnica, que Ortega definía como morosidad en la narrativa moderna,^{13/} permite al autor acumular la mayor cantidad de detalles. Por ejemplo, desde que Pedro divisa las chabolas hasta que entra en ellas no pasa mucho tiempo, sin embargo, Martín-Santos utiliza cuatro secciones para anticipar su entrada en el recinto chabolero:

-¿Son esas las chabolas? pregunta don Pedro señalando menguadas edificaciones . . . (TS 32)

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida . . . (TS 42)

Y tras haber contemplado el impresionante espectáculo de la ciudad prohibida con los picos ganchedos de sus tejados para protección contra los demonios voladores, descendieron Amador y D. Pedro desde las colinas circundantes . . . (TS 48)

-Adelante. Pasen ustedes y acomóndense . . . haciéndoles pasar a la tranquila, polvorienta y oscurecida sala. (TS 49)

Las categorías estéticas expositivas, descriptivas, narrativas y dialogadas son usadas en Tiempo de silencio de acuerdo con la necesidad del momento en la narración. La exposición en aquella parte de la novela en la que el autor no siente la necesidad de esconderse bajo un artificio técnico y se dirige al lector por medio

de acotaciones objetivas para hacer más comprensible el sentido de la obra. Poniendo en práctica el procedimiento discursivo-expositivo-demostrativo, el autor hace uso de comentarios, definiciones, parábolas, símbolos con el propósito de evidenciar los hechos y convencer al lector. Este tipo de estilística expositiva aparece varias veces en la novela y pone de manifiesto el obvio interés del autor por hacer énfasis en su contenido. Tenemos ejemplo claro de este fenómeno en la larga sección dos, que constituye una exposición sobre lo que el autor piensa de Madrid, simbólicamente España. A través de una complicada sintaxis, la oración principal "Hay ciudades" (p. 13) y la subordinada de relativo "que no tienen catedral" (p. 15), están separadas por una página de impresiones subjetivas donde se presenta negativamente la ciudad sin que parezca tener relación con la narración. Si se examina a la luz del conjunto, por el contrario, se confirma que las abstracciones presentadas allí van a ser explicadas a lo largo de la narración en un proceso deductivo. Otro ejemplo, la sección 19, igualmente con un solo verbo sobreentendido: "Esferoidal, fosforescente ... así (es) la sala de retirada, sala de visitas . . ."; la sección sobre el cuadro de Goya (p. 127); la del enterramiento (p. 142); donde se explica la procesionaria del pino; el pasaje sobre los toros y las corridas (p. 182); la reflexión sobre la ciencia (p. 206); y finalmente el comentario sobre el teatro (p. 219), son todos ejemplos de este tipo de exposición.

Hay otras exposiciones de carácter literario-filosófico-

artístico dedicados a Cervantes, a la novela americana, a la pintura expresionista en el taller de Bono. Este tipo de procedimiento expositivo da lentitud y morosidad a la narración. La acción y el argumento se detienen y el autor da un carácter culto a la obra. Esto puede, cuando se exagera, cansar al lector poco pulido, que tiene que realizar malabarismos mentales para entender lo que lee. Martín-Santos aprovechó estos momentos para hacer un alarde de oscuridad en su prosa y retorcer aun más la sintaxis ya complicada de sus largas oraciones.

La estilística dialogada, aunque es la menos usada en Tiempo de silencio, aparece en algunos fragmentos que corresponden a varias maneras de ver la realidad. Los ejemplos de diálogos más originales son los diálogos sincopados que reduce la intervención directa del personaje. La transcripción verbal suple los estados mentales y presenta los pensamientos en lugar de las formas verbales. El autor es a la vez comentarista y narrador, acentuando su presencia:

- Así que usted . . . (suposición capciosa y sorprendente)
 - No, yo . . . (refutación indignada y sorprendida)
 - Pero no querrá usted hacerme creer que . . . (hipótesis inverosímil y hasta absurda)
 - No, pero yo . . . (reconocimiento consternado)
- (TS 169)

Otro tipo de diálogo usado por Martín-Santos con gran efectividad es el que suprime la intervención del segundo interlocutor, adquiriendo así un carácter de soliloquio:

- ¿Por quién pregunta?
- No. No se puede.
- ¿Usted qué es de él?
- No, no puedo decirle nada. (TS 181)

El procedimiento narrativo consiste primordialmente en un contar acciones en las que intervienen unos personajes ubicados en el tiempo y en el espacio. A la hora de narrar debe tenerse en cuenta la situación, cosa que sucede, los seres que la ejecutan y el ambiente o lugar donde se ejecuta la situación.^{14/} En Tiempo de silencio Martín-Santos relega a un plano secundario la importancia de los hechos exteriores a la novela. En su lugar estudia el conflicto interno del personaje sumido en su medio social que es tan real y problemático como los seres que en él se mueven. La subjetividad en el proceso narrativo de Martín-Santos le lleva a buscar aquellos elementos que por su intensidad van a contribuir a reforzar su punto de vista: "No consiste su método en una acumulación cuantitativa de rasgos, antes bien, es una selección significativa. Una vez elegidos no los depura, sino que los diluye en largas explicaciones con una sintaxis recargada que, a su vez, va creando un ritmo lento para su obra".^{15/} Para alcanzar esta sensación de lentitud, Martín-Santos reduce la novela a un tiempo y un espacio limitados (la ciudad de Madrid, una semana otoñal) y maneja los hechos y los personajes simultáneamente.

El estilo descriptivo de Tiempo de silencio extensamente estudiado por Alfonso Rey, está mejor representado en la descripción detallada de cosas y seres que en la de paisajes. Como escenario de la acción hay pocas descripciones en Tiempo de silencio, éstos se encuentran más bien dados por la exposición del autor. Martín-Santos utiliza la etopeya, acumulaciones de rasgos sociales y morales para

dar el perfil del individuo. Así en la presentación de Muecas (p. 48), al hacerlo dentro de la descripción detallada del ambiente donde se encuentra éste, le presta al personaje cierta semejanza con el ambiente. Dentro de la descripción es la topografía el rasgo más predominante. Martín-Santos utiliza frecuentemente este tipo de descripción del lugar no sólo para establecer la íntima conexión que existe entre el sujeto y su ambiente, sino también por los efectos que crea: "La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas de madera de embalaje de naranjas y las de leche condensada . . . (TS 42). El notable impacto del largo párrafo describe el espectáculo de las chabolas y presenta al lector un cuadro casi visual de pobreza y abandono. Hay otras descripciones más dinámicas en las que el uso de los verbos contribuye a darle movimiento y crea la impresión de una cámara cinematográfica que sigue los movimientos del protagonista:

Pedro bajó los tres pisos de oscura escalera iluminada apenas por anémicas bombillas. Los escalones de madera vieja olían a polvo, algunos crujían. . . . Salió a la pequeña calle. Andando a paso rápido pasó ante una taberna con cabeza de toro. Llegó a la plazuela de Tirso de Molina. . . . Siguió . . . (TS 61)

Mientras que la estilística narrativa en una obra posee un carácter dinámico, desplegando acciones en el tiempo especialmente, la descripción detiene y ubica a los seres y los objetos en el espacio dando una visión más precisa de la realidad cotidiana con la que se está en contacto y que se escapa a la percepción. La descripción

es como una desviación que se mueve lentamente a través de una acumulación de adjetivos calificativos o mediante el encadenamiento de complementos múltiples. Martín-Santos cuando describe utiliza un proceso subjetivo y selectivo a la vez, no es un observador desinteresado de la situación circundante, sino que recoge los rasgos que quiere realzar. Ortega sostiene que:

La pura contemplación pretende ser una rigurosa imparcialidad de nuestra pupila, que se limita a reflejar el espectáculo de la realidad, sin permitirse el sujeto la menor intervención ni deformación de él. Pero ahora advertimos que tras ella, como supuesto ineludible, funciona el mecanismo de la atención que dirige la mirada desde dentro del sujeto y vierte sobre las cosas una perspectiva, un modelado y jerarquía, oriundas de su fondo personal. No se atiende a lo que se ve, sino al contrario, se ve bien sólo aquello a que se atiende. 16/

Las peculiaridades lingüísticas de Tiempo de silencio, analizadas por Rey, Gil Casado y Buckley en las obras citadas, aunque inevitablemente ponen de manifiesto la maestría del autor para manejar el lenguaje, no obstante forman parte integral de la estructura de la novela. Cuando Martín-Santos escoge la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, el repetido uso de aliteraciones dentro del texto, éstos van dirigidos, más que a un deseo de erudición, que no obstante alcanza, a una función más directa del contexto en que se usan. La inagotable capacidad de Martín-Santos de buscar sinónimos, imágenes, expresiones simbólicas y alegóricas hace del lenguaje de Tiempo de silencio un verdadero monumento de la lengua española. Cuando aparece agotado un repertorio de sinónimos Martín-Santos se sirve de algún circunloquio llamativo. Así el premio Nobel se con-

vierte en "galardón nórdico" (p. 7); el teléfono en "receptor-emisor negro" (p. 8); los refrescos son "adecuados líquidos reparadores de fatiga" (p. 26); la pensión es un "tugurio habitacional" (p. 28); la barba es "el crecimiento vegetal de las pilosidades" (p. 26); la jaula para llevar los ratones es vista como "bulto paralelepípedo" (p. 31); Ramón y Cajal se ven en "el retrato del hombre de la barba" (p. 7); así, además, "el rey alto" por el rey noruego; "el sordo" es Goya (p. 233) y "el pintor caballero" es Velázquez.

El mundo de los objetos se presenta en Tiempo de silencio como entes incontrolables que manipulan y gobiernan a las personas. El café Gijón es un "octopus" (p. 65) y sus "ventosas se adhieren inevitablemente" a Pedro, deteniéndolo. El sábado por la noche no es un día cualquiera, "Era un sábado elástico que se prolongaba en la madrugada del domingo, contagiándolo de sustancia sabática" (p. 100). La ciudad es un falso "recogeperdidos" (p. 17), la ciudad es un ente que "sólo sí misma se admite" (p. 118) y actúa hostilmente cuando así lo desea, como cuando a los gitanos viejos "los volvía a dejar caer desde su falda, como quien se sacude las migajas de lo que ha estado merendando" (p. 118).

No hay que olvidar las fauces ergullidoras con que se describe la entrada de la cárcel:

La próxima boca da paso a una garganta escalonada y tortuosa a través de la que, sin carraspeo alguno, la ingestión es ayudada por los movimientos peristálticos del granito cayendo así . . . en la amplia plazoleta gástrica donde se iniciará la digestión de los bien masticados restos. (TS 170-71)

Sería interminable comentar todas las formas metafóricas y comparativas que aparecen en la novela. Gil Casado y Rey anotan varias. Se mencionarán aquí algunas como ejemplos de ingeniosidad: Pedro es visto en tres formas diferentes a la vez por las mujeres de la pensión, para Dorita es como "angel de la anunciación dotado de su dardo luminoso"; para la madre era una "epifanía un tanto rezagada ante el fruto de su seno", y la abuela lo veía como "su propia transfiguración gloriosa en lo alto de un monte" (TS 37). Martín-Santos acude al mundo bíblico buscando imágenes: Pedro busca "el angel viajero que le ayudará a sacar el pescado por las agallas" (TS 68) y de la borrachera sólo saldrán por "una llamada inimaginable-sólo comparable a la de las trompetas angélicas del día del juicio definitivo—" (TS 77). Las imágenes religiosas se concentran en el burdel: doña Luisa es "el reverendo padre que confiesa", las prostitutas "las sacerdotisas"; las sirvientas son "acólitas" y se mueven en el "religioso silencio" del prostíbulo. En el colmo de la sátira cuando comen con doña Luisa, ésta, imitando el rito de la misa "partió el pan y dio las gracias", y al terminar los manjares y el vino "los bendijo proclamando la paz" (TS 154-55). Además de las referencias bíblicas y religiosas, Martín-Santos las combina con otras mitológicas cuando narra algunos momentos de la detención de Pedro. El policía, exasperado por la estupidez de Pedro y su inabilidad de hacerle confesar:

Y tras la cegadora visión de Júpiter-tonante-
Moisés-destrozante-de-becerro-áureos, Padre-

ofrecedor-de-generosos-auxilios-que-han-sido-
malignamente-rechazados . . . Pedro . . . fue
conducido al proceloso averno . . . (TS 170)

Hay metáforas simples, algunas recordando a Cervantes cuando la criada malhumorada es una "maritornes ceñuda" (TS 116), y el pintor alemán es "caballero de triste figura" (TS 69). El cementerio es el "jardín encantado del Bosco", y otras metáforas más extensas y complicadas aparecen por ejemplo cuando Pedro y Matías entran el burdel en busca de protección y parecen como "dos pajes viajeros de paso para Tierra Santa que solicitan yacija en el alcazar y prometen distraer con sus gracias a las damas de la corte" (TS 148). Una de las más logradas de estas complicadas comparaciones es la cadena persecutoria que forman Matías, Similiano, Amador y Cartucho cuando van en busca de Pedro y son comparados con la procesionaria del pino:

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. Cada animalito, que aparentemente es ciego, segrega a su paso un hilo de materia brillante y traslúcida. El individuo que camina detrás del primero hace pasar ese hilo entre sus minúsculas patas y lo engruesa con su propia baba. Así hace el siguiente y sucesivamente cada uno del ciego rebaño siguiendo al guía que al azar ha en capital. A pesar de su ceguera, estos gusanos terminan por alcanzar puesto y en las noches frías, mezclados unos con otros en el nido, se dan calor mutuamente. Del mismo modo, hubiera sido causa de regocijo de entomólogo la procesión que (a lo largo de la ciudad, guiado por un hilo, que detrás de cada uno de ellos, cambiaba de naturaleza ya que no de sentido) formaban Matías, Amador, Cartucho y Similiano. (TS 157-58)

También menciona Rey la comparación entre los gusanos y los personajes que forman el desfile que van en busca de Pedro, que no puede ser más acertada. Cada uno va ciego para el otro, cada uno de una esfera distinta y al mismo tiempo relacionados por un empeño común.

La comparación entre la situación real y la imaginada se destaca doblemente cuando se hace con un premeditado sentido negativo. La fiesta que celebra la abuela para anunciar el compromiso de Dorita es usada por el autor para, con un humor negro, hacer el contraste de la situación real y la imaginada:

No pudieron organizar una comida servida por criados de librea (o al menos por camareros de smoking) en que hubieran servido un menú de huevos, tres principios, caza y asado, ni cena de consomé, caviar, foie y langosta con champán frío. . . . Tampoco pudieron organizar un cocktail con bebidas exóticas y whisky. . . . Así que dispusieron una sana merienda española con chocolate espeso y humeante, rabanadas de pan tostado con mantequilla Arias, churros fabricados por la propia madre de la bella . . . (TS 214)

Tanto Rey como Gil Casado anotan que junto con la metáfora es quizás la construcción anafórica la que con más abundancia se da en Tiempo de silencio. Este recurso estilístico se encuentra ya al principio de la novela en la comentada sección de "Hay ciudades tan . . . tan . . . tan . . ." (TS 13-15). Las ideas de Martín-Santos sobre la decadencia de España se refuerzan mediante el paralelismo de las frases y el uso de la anáfora. Otro ejemplo del valor de esta figura es durante la descripción de las chabolas. El narrador se pregunta: "¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania?" (TS 44); y se responde

con nueve respuestas anafóricamente construídas:

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 si las instituciones primarias de estas agrupaciones no fueran tan notables. . . . Como si el invento del bumerang no estuviera tan rotundamente superado. . . . Como si no hubiera demostrado que en el interior del iglú esquimal la temperatura en enero es varios grados Fahrenheit más alta que en la chabola del suburbio madrileño. Como si no se supiera que la edad media de la pérdida de la virginidad es más baja en estas lonjas que en las tribus de Africa. . . . Como si la grasa esteatópica de los hotentotes no estuviera perfectamente contrabalaceada. . . . Como si la creencia en un ser supremo no se correspondiera aquí con un temor reverencial más positivo ante las fuerzas de orden público igualmente omnipotentes. Como si el hombre no fuera el mismo, señor, el mismo en todas partes. . . . (TS 44-45)

en las que compara la situación española con las de mayor primitivismo concluyendo que no hay diferencia notable. Con cada respuesta a la pregunta inicial aumenta el sentimiento de dolor e indignación que deja traslucir la voz del narrador.

Martín-Santos utiliza la anáfora con diferente función y los efectos son variados de acuerdo con la situación en que se usa. La repetición de la preposición de con otras secundarias, como el infinitivo repetido, adverbios y participios provocan un efecto de monotonía con el que el autor recalca el fracaso de Pedro en un momento dado:

La ciudad, el momento, la rigidez propia de una determinada situación, de unos determinados placeres, de unas prohibiciones inconscientemente acatadas, de un vivir parásito pecaminosamente asumido, de un desprenderse de dogmas dogmática-

mente establecido de un precisar de normas estéticamente indeterminado, de un carecer de norte con varonil violencia . . . los hacía tal como sin remedio eran. (TS 68)

o el cansancio de un existir vacío, de vuelta a la pensión después de la noche de borrachera Pedro piensa que:

Hay que subir la escalera. . . . Hay que tantear la pared en busca de un botón que apretado alumbra. Hay que reflexionar una vez encontrado, para saber si no será el botón del tiembre de una puerta. Hay que abstenerse a causa de la duda. . . . Hay finalmente que entrar . . . (TS 93)

Junto con la presentación anafórica de la ciudad de Madrid (pp. 13-15), a cuyo estudio de Alfonso Rey remitimos al lector, las otras dos más logradas son las que al final de la novela se refieren a Ricarda-Encarna en la evocación de su miserable existir. La anáfora de ella misma, haciendo énfasis en la afirmación de su identidad pseudoanimal y recalcando la continuada degeneración a que fue llegando la infeliz mujer, tiene una doble afirmación:

. . . ella misma llorando ante su hija . . .
 ella misma llorando ante su primitiva madre
 muerta, ella misma bailando delante de la
 procesión del Corpus en su pueblo . . . ella misma
 solicitada por el tísico de su marido . . .
 ella misma tan gruesa ya cuando se casaba . . .
 ella misma pariendo . . . ella misma pariendo
 otra vez en otro sitio . . . ella misma viendo
 cómo era de grande la ciudad vista desde fuera
 . . . ella misma haciendo la casa con las manos
 quemadas de la cal . . . ella misma pegada,
 golpeada . . . ella misma cuando el hambre . . .
 ella misma partiendo en cuatro porciones un
 boniato . . . (TS 200-201)

El narrador después de presentar la vida de Ricarda-Encarna como un rosario de golpes e infelicidades, señala su total ignorancia y su

condición primitiva con otra relación anafórica:

No saber nada. No saber que la tierra es redonda. No saber que el sol está inmóvil. . . . No saber que son tres Personas distintas. No saber lo que es la luz eléctrica. No saber por qué caen las piedras hacia la tierra. No saber leer la hora. No saber que el espermatozoide y el óvulo son dos células individuales. . . . No saber nada. No saber alternar con las personas. . . . (TS 202)

Otro aspecto notable de la narración es las repetidas alusiones animales y vegetales. Las más notables y elaboradas son las imágenes de la pajarera en la fiesta después de la conferencia y la de la procesionaria del pino, ambas plenamente analizadas anteriormente. Hay además muchos otros ejemplos de esta tendencia de Martín-Santos de presentar las personas y las cosas bajo la imagen de animales. Ya se vio que el café aparece como "octopus". Muecas, de acuerdo con Amador "Es exactamente un animal" (TS 33); el cuadro de Bono representaba un "mundo insectívoro" (TS 73), donde la "vermiculosidad de sus protagonistas" contribuía a la mediocridad del cuadro. En el prostíbulo los hombres poseen un "gusano-cuerpo" (TS 86), el pelo de Matías caía como "alas de cuervo" (TS 89) sobre su frente. Las prostitutas son "el ganado" de doña Luisa y ésta se representa como "hormiga reina de vientre blanco", con "ojos de bartracio". Amador tiene gruesos "belfos"; las mujeres son "taurina-mente perseguidas" (TS 222), el abogado es la "ardilla jurídica" (TS 188), y los ciegos parecen "una procesión de orugas". Este artificio, un poco más elaborado, aparece cuando Matías buscando al abogado que se ve atrapado en el tráfico los coches se ven como un

"acuuario en que fueran los peces los que miraran infinitos visitantes. . . . Así las miradas que el público arrojaba a los preciosos peces de las peceras rulantes eran breves, de refilón, por el rabillo del ojo, tímidas y moderadas", por el contrario, la mirada de los que iban dentro de los coches, "era un mirar continuo, fijo, impertinente y englobador de la gran masa", con un obvio desprecio por "el rebaño de gentes de escasa estatura" (TS 189).

Las menciones vegetales, aunque no tan numerosas, también aparecen en Tiempo de silencio con regularidad. El nombre de Florita se desdobra en "florecita" infinidad de veces, tanto dicho por la madre como recordada por Pedro: "Florita, la desnuda florecita en la chabola, florecita pequeña, pequeñita florecilla . . . (TS 235), cuyos muslos caían como "grandes pétalos" después de muerta. Es curioso que el narrador usa de nuevo el vocablo con referencia a Dorita precisamente en el pasaje de la verbena donde la joven termina asesinada. ¿Sería quizás un anticipo de lo que le pasó a Florita? La madre de Dorita estaba preocupada con "la florecita primorosa" (TS 225), su querida hija, "flor de un mal paso" (TS 226). Pedro pone la mano en el "talle vivo de apariencia vegetal" de Dorita, y ella pone la mano en el cuello de él y parece palpar "la savia varonil" y "los zumos nutritivos que le permiten pensar en ella y desearla" (TS 228). Dorita se le había ofrecido la noche de la pensión "con la impudicia de las plantas que muestran sus partes sexuales enriquecidas con una obscena estetificación, haciendo aparecer bello lo que de sobra sabemos —nosotros animales— que es feo" (TS 95).

Estas imágenes animales y vegetales las utiliza Martín-Santos en relación constante a la idea que recorre la novela, el hombre arrastrado por sus instintos, especialmente los instintos sexuales, separado en clases en las que no hay cohesión, y limitados en su habilidad de ejercer libremente su voluntad no están más elevados que los animales y los miembros del reino vegetal. La sociedad emplasta a los individuos en situaciones animalizantes. Atrofiada o reprimida la libertad, única condición que separa al ser humano de los miembros de las otras especies éste se identifica con ellos. Esta visión de Martín-Santos sobre el concepto de la libertad está representado mediante cuanto artificio haya podido encontrar el autor y está derramada por todas las páginas de Tiempo de silencio.

Morfología y sintaxis

Como remate a los comentarios sobre el lenguaje de Tiempo de silencio se hará ahora un resumen de los artificios de estilo desde el punto de vista morfológico y sintáctico. Para ello se estudiarán las distintas partes de la oración y el uso que de ellas hace el autor.

En cuanto al empleo del artículo puede notarse que la arbitrariedad de Martín-Santos en su uso fue puramente estilístico, opinión que compartimos con Buckley y Gil Casado. Amado Alonso considera "la varia conducta del artículo en las enumeraciones obedece enteramente a motivos estilísticos y no lógicos".^{17/} En Tiempo de silencio

se encuentran usos distintos para el artículo, por ejemplo, en una enumeración el artículo se usa solamente con el primer sustantivo, siendo omitido a continuación: "Los muebles y cortinas . . . los visillos y tapices" (TS 21); "la prudencia y femenino recato" (TS 100); "el eco y cóncava resonancia" (TS 174). Según Amado Alonso, "con un solo artículo para toda la enumeración, las sucesivas representaciones resultan más elaboradas que superpuestas: un sentido unitario guía la serie".^{18/} A través de los nombres sin artículos se producen valoraciones subjetivas y categoriales de las cosas. La falta de artículo presta una valoración personal y emotiva del objeto o persona por parte del escritor. Así en la presentación del Muecas, Martín-Santos acentúa la caracterización del personaje mediante la eliminación del artículo:

Emitía órdenes con gruñidos breves que personal especializado comprendía sin esfuerzo y cumplimentaba en el ipso facto. Vaso de fuerte bebida en mano, chasqueaba la lengua al sentir calor-cillo de aguardiente en paladar. Sonoros golpes de fusta conseguía en altas botas de cuero.
(TS 56)

De igual manera se hace más patético el contraste del aborto de Florita en la chabola cuando se usa el mismo recurso:

No gozaba la paciente casiparturienta de niquelada mesa de aceroinoxidada mesa con soporte de muslos para mejor obtener la posición ginecológica . . . sino acajonada mesa de pino gallego antes servidora de transporte de cítricos . . .
(TS 106)

La falta del artículo hace reconsiderar la idea mesa en su contraste entre un tipo de mesa y el otro en que yace Florita, acentuando la miseria y revelando el punto de vista que el autor quiere realzar.

Mientras que estos ejemplos de omisión de artículo tienen una finalidad, la repetición del mismo, igualmente empleado en Tiempo de silencio, cumplen su función de ir dilatando la enumeración y por lo tanto dándole mayor valor cuantitativo: "los vendedores de petardos de grifa, los hampones de las puertas traseras de los conventos, los aprovechadores del puterío . . . los empresarios . . . los novilleros . . . los guardacoches . . . los recogepelotas . . ." (TS 16), forman parte de la ciudad. La repetición del artículo machaca la división del grupo. Otra impresión ofrece la repetición del artículo cuando Pedro entra en la pensión: "Entonces golpea su rostro el hedor violento y familiar de la casa. Los relentes de la cocina, los del lavadero, las respiraciones . . . el perfume barato . . . el más caro . . . el de la vieja" (TS 93); dentro de esa mediocridad se pone a repasar el ambiente que le rodea y en cierto modo encarcela: "los objetos inestéticos y rígidos, los brazos de la percha apuntando hacia arriba, el aparador . . . una planta verde, un pañito bordado . . . una silla forrada de hule . . . un cactus artificial . . . un paraguero de metal dorado . . ." (TS 94). En este caso el uso continuo del artículo revela la reacción psicológica del personaje en cuanto al ambiente.

Este fenómeno de repetición está relacionado íntimamente con la acumulación de sustantivos, característica del lenguaje de Tiempo de silencio. Cualquier página de la novela ofrece multitud de ejemplos. Por medio de la acumulación consigue el autor efectos retóricos y estilísticos, pero, más importante aun para el propósito de Martín-

Santos, le da la oportunidad de martillar sobre lo que con tanto afán desea destruir. Al ir dilatando la narración con la carga de adverbios, adjetivos y oraciones subordinadas crea el paso lento que pone al lector en una posición más favorable para recibir el golpe que el autor pone en el impacto final. Así España es presentada al comienzo con veintisiete detalladas características y siete subcaracterísticas que poseen "las ciudades que no tienen catedrales". Hasta que los españoles "aprendan a mirar cara a cara su destino mediocre", hay veintinueve maneras diferentes de esperar, desde "contemplar en la plaza mayor el rodar ingenuo de los soldados . . . hacer que bebamos y beber poco . . . visitar museos de pinturas . . . inventar un nuevo estilo literario . . ." (TS 15). Digno de mención es el inventario de los materiales con que están construídas las chabolas: catorce ejemplos que van desde "trozos de barreras de toros", hasta "sudor y lágrimas humanas congeladas" (TS 42). Igual acumulación de cualidades describen al conferenciante-filósofo, diecinueve en total:

. . . solemne, hierático, consciente de sí mismo, dispuesto a abajarse . . . envuelto en la suma gracia . . . dotado de una metafísica original, dotado de simpatías . . . dotado de gran cabeza, amante de la vida, retórico, inventor de un nuevo estilo de metáfora, catador de la historia, reverenciado en las universidades alemanas . . . oráculo, periodista, ensayista, hablista, el-que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger . . . (TS 133)

Acentuando esta intención de lentitud, repetición y énfasis en los elementos que forman el lenguaje de Tiempo de silencio, se nota ahora otra partícula gramatical que sufre cambios en su uso a manos

de Martín-Santos. El adverbio calificativo, muy especialmente, el adverbio terminado en "-mente", que Martín-Santos busca con insistencia y usa en las más variadas combinaciones. Colocado detrás del verbo, posición que recomienda la gramática, el adverbio tiene un valor objetivo. En esta posición los coloca Martín-Santos cuando quiere demostrar mayor objetividad, distanciando la descripción:

 caminaron inciertamente en la noche . . . (TS 71)

 Tres camareros avanzaban enérgicamente . . . (TS 75)

 una duda que brotaba repentinamente . . . (TS 71)

Parece, sin embargo, que el autor prefiere hacer uso del adverbio terminado en "-mente" delante del verbo. Este cambio de posición de la partícula calificativa posee un valor afectivo y estético que implica una fuerte carga subjetiva por parte del escritor. El uso frecuente de este cambio muestra el interés de Martín-Santos por hacer resaltar algunas cualidades:

 El movimiento ardientemente entrelazaba . . .
 (TS 38)

 Que así promesa tan altamente se manifestaba
 (TS 38)

 Pero que reconfortantemente les aseguraba
 (TS 76)

 Que poligonalmente circunscriben (TS 77)

El uso del adverbio en "-mente" antes del verbo es más común en Tiempo de silencio. Sin embargo, Martín-Santos utiliza con frecuencia adverbios en "-mente" insertados entre dos formas verbales, aumentando así la espera por la segunda partícula a la cual disminuye en valor:

como si no fuera el tabú del incesto tan
audazmente violado . . . (TS 44)

Ni pueda ser piadosamente educada (TS 129)
Ni pueda ser selectamente nutrida (TS 129)

Habiendo sido reiteradamente derrotados
(TS 183)

Otro grupo de averbios terminados en "-mente" usados en la novela son aquellos colocados delante del adjetivo, no parecen tener otro objeto aparente que el de acumular palabras largas y masivas que al ser pronunciadas más despacio prolonga la impresión de placer o disgusto que el vocablo implique:

Cuyo dueño —excesivamente rico— ha comprado
(TS 54)

administró bebidas sumamente cálidas (TS 108)

Ante los que mesas ridículamente pequeñas . . .
(TS 123)

y veían guardias especialmente robustos, especialmente desarrollados . . . (TS 84)

En los ejemplos anteriores los adverbios en "-mente" podían haberse sustituido por el adverbio muy, pero con considerable pérdida de fuerza emotiva. El uso abundante de esta forma adverbial alcanza su mayor densidad en párrafos en que se colocan uno cerca del otro, como cuando se refiere a la clase baja reunida en una planta del cine Barceló:

. . . la esfera inferior estaba consagrada a los infiernos en los que . . . puede situarse simultáneamente en el reino del pecado, del mal, de lo protervo . . . junto con lo terrenamente vital, lo genesiacamente engendrante, antes-de-ser-castigado voluptuosamente gozador (TS 130)

Junto con el uso inteligente del adverbio para crear estados emotivos, Martín-Santos utiliza el adjetivo con igual suerte. El adjetivo, al igual que el adverbio, dependiendo de su posición antepuesta o pospuesta al sustantivo ofrece una valoración diferente. Antepuesto encierra una determinación o una apreciación afectiva; pospuesto, encierra una especificación objetiva y lógica con respecto al sustantivo. El adjetivo es quizás la partícula más explícita y definidora del estilo. Escritores como Azorín, Miró y Valle-Inclán tienen en el uso del adjetivo un aspecto esencial de su estilo. Luis Martín-Santos maneja el adjetivo con extraordinaria elegancia, independientemente del lugar donde lo coloque y en muchos casos, como Valle-Inclán, en forma tríplica:

Hombres tan agradables, fuertes y enteros
(TS 19)

Nivel económico, profesional y hasta amoroso
(TS 28)

Toda sustancia aprovechable, valiosa y nutritiva (TS 42)

Una mirada franca, directa y abierta
(TS 84)

Su naturaleza dinámica, prometedora y ofrecida
(TS 84)

Elementos táctiles, aromáticos y visuales
(TS 84)

Estilísticamente tienen más elegancia los adjetivos antepuestos al sustantivo que se encuentran con frecuencia en las páginas de

Tiempo de silencio:

Consecutiva, escasa y lenta renovación
(TS 26)

Largos y anchos carteles blancos (TS 30)

Vieja y expoliada basura ciudadana (TS 42)

Tranquila, polvorienta y oscura sala (TS 49)

Auténtica y legal institución científica
(TS 58)

Martín-Santos alcanza una enorme cualidad rítmica en la colocación de estos adjetivos antepuestos, sobre todo si van en grupos de tres, se produce una pausa en el medio. Esta necesidad musical impulsa al autor a usar a menudo dos o tres adjetivos con el mismo sustantivo y en distintas posiciones. Léanse como ejemplo las líneas anteriores con pausa en el medio:

Largos y anchos carteles blancos

Vieja y expoliada basura ciudadana

O los aun más musicales ejemplos:

Adecuados líquidos reparadores (TS 26)

Onduladas uralitas recortadas (TS 42)

Oscura escalera iluminada (TS 61)

y muchos más que se encuentran diseminados en el texto. Entre los pasajes que mejor ejemplifican este tipo de construcción está el de la escena de la comida en el burdel. Lo que simplemente se podía haber expresado: "Ambas huríes llegaron y se sentaron", la pluma de Martín-Santos lo convierte en un poético y elaborado fragmento:

Ambas huríes desteñidas llegaron con sus largas cabelleras (rubias en el áureo extremo y negras en la raíz) sueltas; con sus gentiles batas polí-cromas (representando peonías y amapolas) desteñidas; con sus grandes bocas rojas abiertas en poderosos bostezos tras los que asomaba picaresca

la afilada lengua; con sus brazos alargados
estirándose en lento desperezo; con su grasienta
cadera apenas cimbreante y se sentaron . . . (TS 154)

Coincidiendo con Alfonso Rey encontramos una íntima relación entre el narrador de la novela Tiempo de silencio y su autor Luis Martín-Santos. Desde el punto de vista ideológico, profesional y social, el narrador no ha sido más que el portavoz de su autor. Es precisamente mediante el uso del verbo dentro de su prosa que Martín-Santos se identifica más con el narrador. Como afirma H. Weinrick, "Hay tiempo de comentar y hay tiempo de narrar",^{19/} y Martín-Santos utiliza los tiempos comentadores para lograr su objetivo. Se nota que la novela está narrada predominantemente en los tiempos imperfectos e indefinidos y sus tiempos compuestos correspondientes. No faltan los pasajes en presente como en los diálogos y los monólogos y en alguna que otra escena, como Pedro dirigiéndose al café (pp. 62-64) y en la pensión (p. 93).

Ahora bien, no parece puro azar la incisión de los tiempos presente y pretérito perfecto en pasajes donde dominan los tiempos del pasado. Es quí, afirma Rey, donde parece intervenir la voz de Martín-Santos con sus juicios de valor. Este fenómeno ocurre cada vez que aparece en la narración alguna de las ideas que se repiten en la novela como temas paralelos: El atraso español:

Comiendo la 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 . . .
(TS 60)

La crítica a los toros:

Fue el comentario de los iberos no expresionistas, no constructores de cámaras de gas nunca, aunque sí quizás gritadores de rueda hasta que por fin el cuerno entre en el manoletino triángulo femoral . . . (TS 74)

. . . allá el torero ha de seguir clavando su estoque en el toro que no muere, que crece, crece, crece y que revienta y lo envuelve en toda su materia negra. (TS 98)

Las acusaciones a Ortega:

Las mujeres se precipitan. . . . Preciamente aquellas a quienes la verdad deja completamente indiferentes. . . . Algo hay que él da que sólo él sabe dar . . . (TS 128)

La vida como sucesión de fracasos y frustraciones:

Mientras algunos —los menos— trabajan fuera, otros —los más— permanecían en sus cuartos dedicados a ocupaciones ignoradas . . . estas lentas horas serían ocupadas en la lectura . . . en una ensoñación melancólica cien veces repetidas en la que irían apareciendo (para cada uno) con el halo de la desesperanza, los sueños de la juventud que nunca la vida ha llegado a concretar. (TS 215)

Aquí la narración en imperfecto se interrumpe con una actualización en pretérito perfecto. Siguiendo esta suposición se encuentran dos apartados aparentemente independientes del resto de la narración, casi todo en presente, en las que el autor expone en narración expositiva, o como comentario propio, sus opiniones. La primera (p. 17) es un corto fragmento que teoriza la juventud miserable que puede ser presa de rapacidad y la concupiscencia obligada por el hambre y que ciega no ve lo que realmente está mal en la sociedad:

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 de voluptuosidad, cuando lo único que ocurre es que hace sol y que el aire está limpio. Esta engañosa belleza de la juventud que parece tapar la esencia de los verdaderos problemas, esa gracia de la niñez, esa turgencia de los diecinueve años, esa posibilidad de que los ojos brillen cuando aún se soportan desde sólo tres o cuatro lustros la miseria y la escasez y el esfuerzo, confunden muchas veces y hacen parecer que no está tan mal todo lo que verdaderamente está muy mal . . . (TS 17)

El otro fragmento es el inciso sobre los toros (pp. 182-83) que se comentará más adelante.

Además de la manipulación de los tiempos verbales para introducirse en la narración, Martín-Santos utiliza la interrogación dentro del texto con el mismo propósito. Preguntas que deja sin respuestas en algunos casos y que el uso del presente parece indicar que el autor utiliza al narrador como mero vocero de su pensamiento. Al igual que con los verbos los temas aquí tocados con las interrogaciones son los mismos: La mujer explotada:

¿Quién sabe si aquel objeto de nuestro instinto del que guardamos un recuerdo grato . . . 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 13 de la misma calle?

el amor arrebatado y la ausencia de libertad:

¿Cuál es la verdad que dice con la seriedad inmóvil de su ojo abierto?

Y los consabidos toros:

¿Llamaremos, pues, hostia emisaria del odio popular a ese sujeto que con un bicornio antiestético pasea por la arena con andares deliberadamente desgarbados y que con rostro serio y contraído, muerto

de miedo, traza su caligrafía estrambótica
ante el animal de torva condición?

¿Pero qué toro llevamos dentro que presta su
poder y su fuerza al animal de cuello robustí-
simo que recorre los bordes de la circunferencia?
¿Qué toro llevamos dentro . . .? ¿Qué toro es
ése, señor? (TS 183)

Hemos visto que hay una correspondencia entre el uso de los tiem-
pos verbales y las interrogaciones que acerca al autor al relato
y siempre se encuentran en relación con los temas más queridos de
Martín-Santos. No resulta demasiado forzada la hipótesis de que
este autor escribe una novela para, entre otras cosas, exponer su
honda preocupación por la situación del hombre como ser en el mundo
actual y su profundo involucramiento en la problemática socio-polí-
tica española. En un momento en que en España la misión del autor
quedaba reducida a "registrar, con total y fría objetividad, los
acontecimientos externos de los que son protagonistas sus persona-
jes.^{20/} Luis Martín-Santos rompe, conscientemente, con esta forma
de novelar y se introduce entre sus personajes, haciendo sentir su
presencia a través de toda la novela. Nos identificamos con Alfonso
Rey cuando concluye que Martín-Santos ha logrado en su novela "Hacer
discurrir paralelamente vida y reflexión, ficción y ensayo, unidad
de perspectiva y pluralidad de interpretaciones. En respetar la com-
plejidad de la realidad y, al mismo tiempo, hacerla ver a la luz de
una ética personal consiste su fórmula novelesca".^{21/}

Siguiendo el hilo del estudio morfológico, otra forma verbal
muy usada en Tiempo de silencio es el gerundio. El gerundio, aspecto
señalado también por Buckley, posee carácter imperfecto y durativo.

Con verbos lógicamente auxiliares sirve para indicar la acción duradera del verbo:

El tiempo era largo y lento. Seguía repasando
la oscura superficie interna, imaginando la forma
. . . escuchando y al mismo tiempo sintiendo en la
mano . . . (TS 110)

En este caso la construcción "seguía repasando, imaginando, escuchando, sintiendo", equivale a la forma del imperfecto. El verbo de movimiento pierde su valor original y sirve, en cambio, para dar una sensación de duración, de lentitud a la acción. Así "seguía" se omite en los tres últimos casos puesto que el momento psicológico demanda una dilatación del tiempo, pero contagia a los gerundios adyacentes.

Recuérdese que en la tertulia del café se da el consejo: "no abusos del gerundio" (TS 66) y a renglón seguido Martín-Santos ensarta hasta catorce gerundios dependiendo del mismo verbo:

. . . y así nunca alabando, criticando, siempre
. . . alzando una ceja . . . palmeando aprobado-
ramente . . . hablando del fútbol, pellizcando a
una estudiante . . . mirando el traje de terciopelo
. . . haciendo un chiste cruel . . . simulando
proezas amorosas . . . tratando con impertinencia
. . . al camarero . . . haciéndose convidar a
café . . . fumando mucho, hablando sin parar . . .
no escuchando . . . (TS 66)

Si en lugar del gerundio, con su valor abstracto, en este párrafo se hubiera descrito el pasaje con el presente habitual, la temporalidad adquiriría un valor concreto. El autor, por el contrario, quiere acentuar los rasgos de siempre de la vida española, lo habitual, lo intemporal, y el gerundio capta ese sentimiento sin referencia al pasado o al futuro.

El participio se encuentra en Tiempo de silencio frecuentemente fuera de su construcción con verbos auxiliares. El participio se emplea no tanto para referir un hecho pasado como para dar relieve a una cualidad. En ejemplos como: "Traídos de Illinois nativo los ratones"; "separados los sexos para evitar coitos" (TS 9), el sujeto queda relegado a segundo término en favor de la cualidad. El participio, además, evita una frase explicativa que no tendría el impacto de una sola palabra. Esta misma tendencia aparece corroborada en el uso del adjetivo. Martín-Santos utiliza repetidamente voces cultas que por su carácter poseen un sonido más expresivo y que usadas acertadamente contribuyen al fin irónico que se propone el autor: "vida ratonil" (TS 9); "familia muequil" (TS 56); "píos ruiseñoriles" (TS 56); "alegrías tumbales" (TS 27); "necesidad bebestible" (TS 31) poseen mucho más fuerza que si se sustituye la forma culta por la forma perifrástica del sustantivo: La vida de los ratones, la familia de Muecas, los píos de los ruiseñores, etc. se pierde la forma originaria que el autor pretendió.

Buckley también señala que el participio de presente en español está íntimamente ligado al gerundio. Perdido el participio de presente en su paso del latín al español, su función es sustituida por la oración de relativo o por el gerundio. Un número de dichos participios ha sido aceptado por la Academia en función de adjetivos. Martín-Santos cubre la falta del idioma y en su lugar usa un numeroso grupo de palabras que poseen más musicalidad y originalidad que la perífrasis explicativa de una oración de relativo:

Protecciones afectivo-viscerales que en aquella casa recibía su investigador señor. (TS 27)

Nivel económico, profesional y hasta amoroso conquistante . . . (TS 28)

Hacía tanto menos probable la fatiga del reflexionante. (TS 30)

En la posible —aunque improbable— detención refrescante. (TS 31)

Tragado por una cámara de gas aspirante-impe-
lente (TS 76)

Depositando su mano sobre la cadera precedente-
oscilante. (TS 85)

Brevemente se han repasado las variantes personales de Martín Santos en cuanto al uso y elección de elementos morfológicos. Se hará ahora un recorrido similar desde el punto de vista sintáctico. Morfológicamente es más fácil reconocer las desviaciones que se salen de las normas establecidas. Sintácticamente, por el contrario, la situación es diferente. El orden regulador de la frase dependerá en gran parte de los aspectos sociales, sociológicos y culturales, etc. que están íntimamente ligados a la construcción. Recordando lo hasta ahora expuesto, se puede afirmar que en Tiempo de silencio existe una deliberada tendencia a romper el orden lógico de la oración. Entendiendo por orden lógico la colocación de los elementos de la oración postulada por los gramáticos (sujeto con todos sus complementos, verbo y sus modificadores adverbiales, complemento del verbo y complemento de cada atributo), o en su defecto la colocación de las palabras en un orden claro y fácilmente comprensible. El análisis que se hizo anteriormente de los elementos mor-

fológicos evidenció la huella de una fuerte subjetividad por parte del autor en su visión de la realidad, subjetividad que se traduce directamente al lenguaje. Igualmente la estructura sintáctica utilizada por Martín-Santos desafía todo orden lógico, poniendo en peligro la claridad de muchos pasajes con una voluntad obvia de destacar e intensificar afectivamente aquellos rasgos que el autor considera más importantes desde su personal punto de vista:

Con regocijo, con júbilo, con prisa, con excitación verbigerativa, con una impresión difusa de ser muy inteligentes, se precipitaban los invitados . . . (TS 135)

En este ejemplo Pedro asiste a la recepción en casa de Matías después de la conferencia del filósofo. Martín-Santos describe a los invitados, todos pertenecientes a la clase alta y queriendo resaltar la superficialidad de los mismos, coloca el sujeto de la oración (los invitados), que debería preceder lógicamente al verbo, al final, y no contento con esto, los múltiples complementos circunstanciales de modo pasan a primer plano. Otra característica común en el estilo de Martín-Santos es la posición del verbo al final o distanciado del sujeto, característica de la poesía y la prosa clásica, hacia la cual el autor mostró tanto entusiasmo:

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 . . . (TS 65)

Porque era causa (y no causa remota sino específica) de este nuevo encuentro la mano que cariñosamente el sabio, benéfico protector Don Pedro había extendido hacia la miseria personificada por el propio Muecas de la que parte principalísima ambas muchachas toledanas eran.

La colocación del verbo al final, además de la intensidad afectiva de los elementos de la oración, contribuye a la necesidad rítmica tan buscada por el autor. Las oraciones con el verbo al final se prestan a bimebraciones que dejan percibir cualidades acústicas a la vez sintácticas:

'Nunca obra literaria alguna escribas en que el elemento sexual esté completamente ausente'.
'Observa la realidad viva de la naturaleza humana en la casa de pensión en que modestamente habitas'. (TS 66)

Bien leída, esta declaración tiene un ritmo puramente poético. Junto a la colocación tardía del verbo, el estilo de Martín-Santos se destaca por la bifurcación y pluribifurcación que la frase sufre hasta que llega al verbo y que le da significado.^{22/} La figura sintáctica que los gramáticos llaman anacoluto, "abandono de la construcción sintáctica exigida por un período, para adoptar otra más acorde con los que el hablante piensa en aquel momento, con olvido de la coherencia gramatical",^{23/} es usada constantemente por Martín-Santos. La frase comienza su recorrido, pero, en lugar de moverse de manera fluida, a cada paso parece enredarse en la palabra vecina creando una nueva subordinada, que va retardando la llegada del verbo, creando un movimiento zigzagueante, de espera, de ansiedad. Retóricamente transmite el ardor y el impulso emotivo del que narra. Nótese la complejidad del siguiente párrafo:

El gran ojo acusador (que ocupa durante el día el vértice de la cúpula astronómica y que proyecta su insidiosa luz no sólo en las superficies planas que a su mirar se exponen cándidamente, en las fachadas de las casas pintadas de

blanco, en los tejados apenas resistentes de las chabolas, en los ruedos arenosos de las plazas de toros, sino también en los lugares de penumbra donde las almas sensibles se recogen y mediante esa misma luz consigue llevar hasta el límite su actividad engañosa porfiándose teñicamente ante cada espectador sorprendido para hacer constar, de un modo al parecer indudable, que es real sólomente la superficie opaca de las cosas, su forma, su medida, la disposición de sus miembros en el espacio y que, por el contrario, carece de toda verdad su esencia, el significado hondo y simbólico que tales entes alcanzan durante la noche) extendió . . .

(TS 147)

En el lenguaje caótico de Tiempo de silencio se encuentra una gran variedad de estilos, que se entrelazan y retuercen a veces en la misma página. Si las frases y oraciones larguísimas ocupan gran parte de la novela, también se encuentra un gran número de oraciones breves, de tipo telegrama, desarticuladas que corren paralelas a la marcha psicológica de los personajes. Esta modalidad expresiva se usa para evidenciar, no explicar, la desmembración entre la sociedad y el individuo y al mismo tiempo traduce la incoherencia y la confusión del personaje o la euforia de un momento de triunfo. Paradójicamente a mayor complicidad interna del personaje se opone la falta de complejidad sintáctica. Muy a tono con el enfoque psicológico que se percibe en toda la obra, a mayor tensión emocional del personaje, el lenguaje tiende a simplificarse y la expresión se convierte en un dimanar directo del Id, o lo que en lenguaje psicoanalítico se denomina expresión directa de los "procesos primarios", en el que el pensar del inconsciente fluye sin pasar por el control del Ego o de los "procesos secundarios". La novela comienza con una nota

desarticulada, de ensimismamiento por parte del protagonista, el lenguaje se identifica con esta situación:

Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. (TS 7)

Este tipo de oración breve, entrecortada, sin elaboración consciente, reaparece cuando la condición emocional del protagonista resulta en un pensar incoherente:

Qué kikiriki ni ladrido a la luna. Qué necesidad de saber qué es lo que he hecho. Qué protesta contra este calor en las mejillas. (TS 98)

En diferente situación aparece usada la misma técnica cuando la abuela, testigo de la violación de la nieta en un rapto de euforia por lo que ella percibe como un triunfo, rompe en un exaltado júbilo triunfal:

. . . La trampa. . . La caza. Las ventajas de la caza sobre la venta o el alquiler. Tenerle del todo, porque al fin ha caído. . . Y cumplirá. Qué bien hizo en no dormir. La viejas tienen que ser duras. No necesitan dormir (TS 97)

Y a continuación comienza a complicarse y en el mismo fragmento se encuentra una larga frase como ésta:

¡Riéte en la tumba, militarote altivo, correteador de tagalas, coleccionador de fotos de indígenas en cueros, envenenador de la sangre de tu esposa, perdedor del honor de tu hija única y de tu viuda entregada al rhum negrita! (TS 97)

Donde con más consistencia aparece la frase corta, como fluir del inconsciente, sin elaboraciones de ningún tipo es en el monólogo de Pedro en la cárcel:

No pensar. No pensar. Mirar a la pared.
 Estará pasando el tiempo, mirando a la pared.
 Sin pensar. . . . No. Estás aquí quieto,
 tranquilo. (TS 178)

Y si la frase redundante y contundente de elaborada sintaxis causó su efecto en el momento oportuno, ahora esta otra forma de expresión igualmente tiene la fuerza devastadora de envolver al lector en la angustia y la desolación en que el personaje se encuentra sumido.

Este rasgo estilístico de Martín-Santos está en perfecta concordancia con su visión del mundo. En el balance de estos dos tipos de construcciones se encuentra que primero trata de analizar, comprender una situación. Aquí usará largos períodos, complicados, recargados, reflexionantes. Cuando el intento de comprensión fracasa y las consecuencias confirman lo absurdo de la situación y la inevitable frustración, se cambia a la frase cortante, breve, casi de furia o de infinita decepción. Podrá comprenderse este efecto especialmente en el detallado análisis del burdel (TS 82-87) donde comienza la primera confrontación de Pedro con este mundo, con un lenguaje intrincado. La exageración llega al máximo en la sección 86 de la página 86 donde un solo verbo sirve para la elaboración de todo un fragmento. De todo esto sale Pedro aplastado y entonces se cambia para el otro tipo de frases cortas, incoherentes:

Pedro volvía con las piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. . . . Intentando dar olvido a lo que de absurdo tiene la vida.
 . . . Repitiendo: Es interesante. Repitiendo:
 Todo tiene un sentido. Repitiendo: No estoy borracho. Pensando: Estoy solo. (TS 92)

Al termina este estudio interpretativo de Tiempo de silencio,

conviene resumir algunos aspectos que se han tratado en estas páginas. Parece legítimo concluir que Martín-Santos escribió Tiempo de silencio como heraldo de sus convicciones ideológicas: la afirmación de la libertad del hombre ante sus limitaciones; la convicción de que cada hombre es capaz de encontrar en su proyecto de existencia la esencia de su naturaleza y el fundamento de un digno vivir. La esperanza que un pasado y un presente, por lamentables que sean, se pueden conquistar en la realización de un proyecto al que el hombre debe encararse con responsabilidad y decisión. La urgencia de presentar esta temática da forma a la obra. Si los temas ideológicos presentados en Tiempo de silencio son ambiciosos, no menos es la forma que su autor escogió para exponerlos, logrando en ambos casos una completa y brillante realización.

NOTAS

1/ José Ortega especula entre un posible paralelo entre Martín-Santos y Cervantes en el artículo citado. Se basa Ortega en la larga meditación sobre Cervantes (TS 61-64). Ramón Buckley nota que el vocabulario científico aplicado a la diaria realidad da a esta novela una estructura similar a la del Quijote. En ambos casos el protagonista tiene una visión del mundo marcadamente contraria a la realidad, y al final de ambas novelas esta visión es disipada y la realidad es vista con dolorosas consecuencias para el protagonista. El tratamiento del protagonista de Cervantes al principio de la novela, de la primera parte, mientras que no amarga, tiene mucho de la ironía y el sarcasmo que expresa el narrador de Tiempo de silencio. Otras reminiscencias del Quijote se encuentran en las construcciones verbales: "una dueña un poco pesada hecha todo remilgos" (TS 24); alusiones a los episodios quijotescos: "ya no como gigantes en vez de molinos, sino como fantasmas en vez de desecs" (TS 10). Hay además, ecos de El Burlador de Sevilla, de Tirso de Molina; "La venganza había sido ejecutada, que no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague" (TS 232); referencias familiares aparecen además en la página 234 sobre Unamuno; 236 y 237 sobre Santa Teresa; "¿Cómo haremos para penetrar en las más avanzadas, recónditas y profundas de las Moradas . . . ? Hay muchos pasajes de extracción quevedesca o larreana entre otras muchas influencias de fácil trazo.

2/ Curutchet menciona la influencia de Dostoievsky; J. Chautraîne anota la de Kafka, Proust y Virginia Woolf, Goethe y Platón, además hace una explicación detallada de la cita de Shakespeare en la cita 17, página 306 del artículo citado.

3/ Citado por Walter Holzinger en el artículo citado. Ver también la interpretación que hace Holzinger del pasaje dentro del contexto.

4/ Curutchet, p. 4.

5/ Nos apoyamos para este estudio en las ideas de Castagnino, para quién el análisis estilístico "consiste en relacionar la elección hecha por el creador y la correspondiente intención y radica en el estudio de los medios de expresión: la palabra y la oración", y también dice "En el análisis estilístico se intenta la comprensión desde dentro, poniendo la obra en relación con su creador a través de la expresión . . ." Véase Raúl Castagnino, El análisis literario, 6 ed. (Buenos Aires, E. Nova, 1969), pp. 210, 200.

Dada la complejidad estilística de Tiempo de silencio y los numerosos estudios hechos sobre este aspecto de la novela, los cuales aparecen en la bibliografía, nos limitaremos a resumir en este capítulo los procedimientos literarios más importantes y el estudio morfológico y sintáctico de la novela.

6/ Martínez Moreno, "Silencio antes de tiempo", Número, núm. 3-4 (mayo 1964), pp. 172-180.

7/ Ortega y Gasset, Obras, Vol. III, p. 407.

8/ Ortega y Gasset, Obras, Vol. III, p. 393.

9/ Rey, Construcción . . ., ofrece otra presentación de la acción de la novela. Véase las páginas dedicadas a este tópico

10/ Para un estudio más elaborado se remite el artículo citado de Carmen de Zulueta.

11/ Según el crítico "El novelista sustituye la memoria lógica . . . por una memoria poética. . . . Esta conciencia poética transforma el sentido de la vida, bucea, ahonda en nuestro subconsciente, nos permite acercarnos a las secretas intimidades de los protagonistas. El narrador, en vez de contar lo que el personaje piensa en forma directa, se sirve del filtro de la conciencia, como un 'semáforo psíquico', y todo lo que rumia el cerebro del protagonista aflora en un fluyente monólogo interior. El río de la conciencia se traduce en una sucesión de palabras", Benito Varela, Renovación de la novela en el siglo XX (Barcelona: Ed. Destino, 1967), pp. 141 y ss. Ahondando más en la naturaleza del monólogo interior, Humphrey aclara "Direct interior monologue is that type of interior monologue which is represented with negligible author interference and with no auditor assumed. . . . An examination of its special methods reveals: that it presents consciousness directly to the reader with negligible author interference; that is, there is either a complete or near-complete disappearance of the author from the page. . . . It should be emphasized that there is no auditor assumed; that is, the character is not speaking to anyone within the fictional scene. . . ." Robert Humphrey, Stream of consciousness in the modern novel (University of California Press, 1972), p. 25.

12/ Winecoff, p. 236.

13/ Ortega y Gasset, Obras, Vol. III, p. 393.

- 14/ Martín Alonso, Ciencia del lenguaje y arte del estilo
Madrid: Aguilar, 1964), p. 381.
- 15/ Villariño, p. 149.
- 16/ Ortega y Gasset, Obras, Vol. III, p. 405.
- 17/ Amado, Alonso, "Estilística del artículo", Estudios lingüísticos (Madrid: Gredos, 1951), p. 157.
- 18/ Ibid., p. 156.
- 19/ Harold Weinrich, Estructura y función de los tiempos del lenguaje (Madrid: Gredos, 1974), p. 69.
- 20/ José M. Castellet, La hora del lector (Barcelona: Seix Barral, 1967), p. 18.
- 21/ Rey, p. 119.
- 22/ Otros ejemplos aparecen en las páginas 13, 14, 65, 86, 87, 100, 101, 149, 151, 154, 168, 199, 225.
- 23/ Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos
(Madrid: Gredos, 1962), p. 41.

VI

PRESENCIA DE ORTEGA Y GASSET EN MARTÍN-SANTOS

A continuación elaboraremos sobre las relaciones entre Ortega y Gasset y Martín-Santos, aspecto éste que ha sido acertadamente estudiado por Alfonso Rey, cuyas conclusiones compartimos al resumirlas aquí. Martín-Santos hace un ataque demoledor de Ortega en las páginas de Tiempo de silencio. Nos parece oportuno preguntarnos el porqué de tan descarnada crítica y precisamente por qué contra pensador con el que el autor parece tener tantos puntos en común. Para intentar una respuesta es necesario hacer un recuento del momento histórico que se presenta en la novela.

Tiempo de silencio se desarrolla en Madrid en 1949. Un año antes, 1948, según Elías Díaz, funda Ortega en Madrid, con Julián Marías como co-director, el Instituto de Humanidades o como Ortega lo presentaba: "un instituto de historia". El curso se inició en el otoño de 1948 con una serie de doce lecciones sobre Una interpretación de la Historia Universal. En torno a Toynbee; al año siguiente —1949-1950—, se ofrece el curso El hombre y la gente.^{1/}

Luis Martín-Santos, en quien se había despertado ya el interés por la historia y lo demuestra en su trabajo sobre Dilthey,^{2/} se contaba entre los asistentes a la conferencia de Ortega, las cuales, como ya se ha indicado, eran ofrecidas en un cine madrileño. Ortega gozaba de un alto prestigio. A su regreso del exilio volvió a ocupar un lugar prominente y fue factor indiscutible en el resurgimiento de la cultura española. La aureola de prestigio que le rodeaba se fue

desvaneciendo a medida que las nuevas generaciones se alejaban de su obra. Pero, en el otoño de 1949 Ortega era, sin dudas, el filósofo y conferencista más respetado de España. Su concepto de que "La historia es cultura y la cultura es vida", su constante interés y estudio por el pasado histórico de España y su significación en el presente, ha influido inmensamente en el pensamiento español. Esta interpretación de la vida desde una perspectiva histórica se puede ver reflejada a lo largo de la narración de Tiempo de silencio. Una y otra vez se vuelve su autor sobre el pasado para hacerlo responsable del presente o para anticipar el futuro. A su manera Martín-Santos propone una visión de la historia semejante a la del filósofo de quien tanto se burla. Estamos de acuerdo con Rey cuando compara a Martín-Santos con Ortega, comparación que traducimos aquí: Coinciden ambos en la sensibilidad hacia la vida humana en cuanto a historia y en la preocupación por el discurrir del tiempo del pueblo español. Por otra parte, Martín-Santos se aleja de Ortega en cuanto a las causas que han producido la problemática española. Ortega censuraba el comportamiento de la clase alta, su renuncia al papel histórico que le correspondía; para Ortega es la aristocracia la que abdica a su responsabilidad de clase rectora y precipita el derrumbe, complicada con una masa que no acepta la sumisión a los mejores. Martín-Santos también reprocha duramente al pueblo, que con tan poca simpatía está representado en la novela, y le censura la cursi sensiblería que le ha hecho caer en la más baja condición en que hoy se encuentra, no solamente por intereses económicos, sino también por una constante sumisión ante los halagos

hipócritas de los poderosos y por un autengañarse con las grandezas ajenas. Quizás lo que pueda aparecer como una contradicción del escritor en su condición de intelectual de ideas socialistas suscribiéndose a las ideas elitistas orteguianas, no lo sea del todo si atendemos más a la ideología existencial del autor. Por eso el final de Tiempo de silencio, que ha sido considerado por varios críticos, entre ellos Gemma Roberts y hasta cierto punto el mismo Alfonso Rey, como una abdicación o un fracaso, aquí no le interpretamos como tal; sino que proponemos que el final de la novela es una afirmación más de la ideología santiana. Como vimos en páginas anteriores, Pedro, el hacedor de castillos en el aire, el soñador con el galardón nórdico, al fin se ha enfrentado con su mediocre situación y ha aceptado una realidad humilde y falta de gloria si se quiere, pero al menos más auténtica, más sincera y más digna, tal como el autor sugiere en la página quince de la novela.

No obstante este diferente enfoque, está en lo cierto Rey cuando afirma que Martín-Santos, a pesar de la cruel crítica que hace de Ortega, no ha dejado de acercársele con clara evidencia en muchos párrafos de la novela y de apoyar muchas de las ideas del filósofo con sus comentarios. En la larga descripción de Madrid al principio de la novela, a la cual se ha hecho mención anteriormente, parece dejarse oír la voz de Ortega en aquello de "ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica"; y más adelante "tan desasidas de una auténtica nobleza, tan pobladas de un pueblo achulapado", reserva constante que Ortega repitió a lo largo de su vida.

En su rastrear el pasado español Martín-Santos no olvida dejar constancia en las páginas de Tiempo de silencio de sucesos tan impecce-dores como la expulsión de los judíos y el daño que provocó y se lamenta de la ausencia de "una auténtica judería" y de la agitación de las conciencias "por tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular". El autor se remonta a la época medieval en sus consideraciones sobre las corrientes económicas y ve la decadencia temprana de España debida al desinterés por el comercio y la banca, tan ligado al problema de castas y a la primacía del campo, síntomas tempranos de un mal que iba a tener grandes consecuencias. Este parece ser otro punto de discrepancia entre Ortega y Martín-Santos. Para Ortega, la falta de feudalismo, con la ausencia de los señores, creó en el pueblo "una secular ceguera para distinguir el hombre mejor del peor";^{3/} la posición de Martín-Santos tiende a descansar más en factores económicos y en los antagonismos de castas, grupos y clases, según afirma Rey. Es oportuno señalar la preocupación por la geografía del país que se hace evidente en el relato. No es necesario hacer énfasis en el peso que la geografía tiene sobre el individuo. Unamuno, Machado, Miró, Azorín, por nombrar unos pocos, han dejado páginas bellísimas al respecto. Martín-Santos se limita a la meseta castellana y sus comentarios, aunque reales geográficamente, van inundados de simbolismo. Las alusiones a la sequedad son numerosas: en la primera página el sabio que "en la península seca espera que fructifiquen los cerebros y los ríos" (TS 7). Pedro hace referencia a la sequedad del pueblo ". . . este pueblo en que no llueve. Este pueblo que no tiene

agua. En qué río poder caer aquí si desde el viaducto cae el suicida sobre tejas romanas" (TS 99). Las alusiones se repiten, la madre de Florita recorre "kilómetros de polvo" (TS 134), y es violada en "tierra caliente . . . bajo el sol de julio" (TS 200). En el soliloquio final el protagonista, desde la ventanilla del tren, contempla el paisaje y medita sobre el tiempo de silencio en que se sume el país desde siglos atrás. La "tierra seca", el "páramo, el largo páramo igual que una piel aplicada directamente sobre el esqueleto", el "Granito redondo . . . piedras doradas, piedras negras, piedras rojas" (TS 239), le van convenciendo de que "la idea de lo que es futuro se ha perdido hace tres siglos y medio y el futuro ya no es sino una carcomida marronez que va tomando un cuerpo de buey puesto a secar y la carne vuelta mojama" (TS 236). Y termina lamentándose que los españoles son "mojamas tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadaos en un alambre oxidado hasta que hagan su pequeño éxtasis silencioso" (TS 238). Al final de la novela hay una mención al Escorial del que Martín-Santos hace una interpretación diferente a la de Ortega. Para Ortega "España es como la planicie en torno a El Escorial, una balaustrada o loggia para gentes que ansían espacio libre para sus pensamientos",^{4/} en lo que Ortega se une a las reflexiones de Meier-Graefe. Para Martín-Santos, El Escorial es un símbolo de atascamiento, de la paralización de un pueblo: "Tiene sus cinco torres apuntando para arriba y ahí se las den todas. No se mueve" y el recuerdo de la época de inflexibilidad y ostracismo que se dirigió desde allí le viene a la mente como otro tiempo de silencio que se ha pro-

longado hasta el día de hoy.

Pero todavía no se ha contestado a la pregunta con la cual se inició esta asociación entre Martín-Santos y Ortega: ¿Por qué la sátira? y ¿Por qué tan cruel, tan hiriente, tan dolorosa?

Son en tres momentos principales donde se concentra el ataque: el primero, antes de la conferencia, en la descripción del cuadro de Goya; el segundo, durante la conferencia y el tercero después de la conferencia, en la recepción. (Páginas 127 a 133; 134 a 142).

¿Sería quizás azar que Martín-Santos escogiera un cuadro precisamente de Goya, a quien tanto estudió Ortega, para satirizarlo? Más adelante se hará una observación al respecto. El cuadro en cuestión es la Escena de Aquelarre (1798), que se encuentra en el museo Lázaro Galdiano, en Madrid.^{5/} El autor identifica a Ortega con el macho cabrío del cuadro y en él vierte todo el veneno de su virulenta crítica:

Le grand bouc, el gran macho, el gran buco, el buco émissaire, el capro hispánico bien desarrollado. El cabrón expiatorio. ¡No! 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. Allí, con ojo despierto, mirando a la muchedumbre femelle que yace sobre su regazo . . . (TS 127)

La crítica de Martín-Santos hacia Ortega va dividida en dos corrientes, la personal y la de sus ideas. Como persona le critica a Ortega su vanidad, o en términos psiquiátricos, su narcisismo, su dejarse envanecer con la adulación de las mujeres, si bien hermosas y aristocrá-

ticas, intelectualmente vacías:

. . . son las mujeres las que se precipitan a escuchar la verdad. Precisamente aquellas a quienes la verdad deja completamente indiferentes. El levantará su otra pezuña, la derecha, y en ella depositará una manzana. Y mostrando la manzana a la concurrencia selectísima, hablará durante una hora sobre las propiedades esenciales y existenciales de la manzana. La quiddidad de la manzana quedará demostrada ante las mujeres a las que la quiddidad indiferencia . . . (TS 128)

En el campo de las ideas su furia arremete principalmente contra las ideas orteguianas expresadas en su obra España invertebrada. Dudando de la sinceridad de las mismas, el autor acusa a Ortega de hipocresía en cuanto a su aspiración a la jerarquización intelectual basada en el mérito personal. El buco, según Martín-Santos, se esconde tras una máscara: ". . . es que lleva una máscara. Unicamente el ojo pertenece a la submascarina. Y desde allí periscópicamente nos contempla para fascinarnos mejor" (TS 128); y parodiando el cuento infantil Capercucita Roja, lo identifica con el lobo: "¿Pues para qué tiene tan listo el ojo? ¡Para mirarnos mejor! ¿Para qué tiene tan alto el cuerno? ¿Para encornarnos mejor!", recordando a San Agustín "homo lupus homini". Ortega no es la abuelita protectora del famoso cuento, es el lobo disfrazado que engaña y se traga al pueblo inocente e ignorante. Martín-Santos resiente a Ortega su explicación de la división de castas de la India que favorece la jerarquización y rechaza la igualdad de las masas a la que el filósofo se adhiere plenamente. La alusión a Elefanta y Bhuvaneshwara va dirigida a la explicación de la sucesión de las épocas Kitra y Kali.^{6/}

Para una persona que conocía la historia de España como Martín-Santos,

es difícil aceptar esta proposición de que el mérito personal sea suficiente para poder llegar a la clase rectora. La división de clases existente y la inabilidad económica de los de abajo de ser expuestos a una educación adecuada les ha mantenido y mantendrá condenados a su posición. Romper las barreras de las clases sociales e intelectuales en España mediante el mérito y talento personal capaz de existir, pero imposible de cultivar, en estas clases inferiores es tan ilusorio para el autor que le hace dudar de la sinceridad de Ortega cuando expresó su teoría. Esto desata su airado ataque:

¡Oh proclamación profética hecha precisamente para que la profecía nunca se cumpla! ¡Oh descubrimiento, escrutación, terebrofilia del futuro! ¡Cómo traición te llamo! ¡Cómo a traición y a cónclave del Barceló sin llamas te convoco! No eres expiatorio, buco, sino buco gozador. Das tu pezuña izquierda con gesto dadivoso, pero amagas con la derecha, buco y una y otra vez te refieres personalmente al secretario de la docta o corporación. (TS 129)

De estas líneas se desprende la acusación por Martín-Santos de una doble postura por parte de Ortega. Por un lado dadivoso y comprensivo hacia las masas y por el otro aprovechador de oportunidades y aceptador de encumbramientos como un miembro más de la época Kitra.

Siguiendo la descripción del cuadro, uno de los pasajes de mayor complejidad y densidad de la novela, se atiende a la mención de la sangre visigótica, a la cual hace Ortega responsable de la decadencia del español al ser invadido por un pueblo germano decadente "que venía dando tumbos por el espacio y el tiempo cuando llega a España".^{7/} Martín-Santos se agarra de esta propuesta de Ortega y concluye "que no bastará ya nunca que la gente esta tonta pueda comer,

ni pueda ser vestida, ni pueda ser piadosamente educada en luminosas naves de nueva planta construídas . . .", no bastará este intento de superación, "puesto que víctimas de su sangre gótica de mala calidad y de bajo pueblo mediterráneo permanecerán adheridas a sus estructuras asiáticas y así, miserablemente vegetarán vestidos únicamente de su gracia y no de la repulsiva técnica del noroeste". Como Ortega se manifestó siempre a favor de los mejores y de las clases intelectuales, el autor le increpa: "Y puesto que de una más noble sustancia tú estás hecho, oh buco, a todos nos desprecias. Sí, realmente sí, que bien, que bien lo has visto todo: Todos somos tontos. Y este ser tonto no tiene remedio". Recriminándole nuevamente su insinceridad con una burla sarcástica: "Pero eres bueno; por eso alzas tu pezuña izquierda un poco más alta que la derecha. Por eso te vistes con ese disfraz que no es tuyo. . . . Por eso te haces aficionado. . . .", refiriéndose al interés de Ortega por los toros y a su aparente aceptación de los de abajo mediante su amistad con los toreros, y, "con tan sublime estilo, con tan adornada pluma, con la certera metáfora desveladora", aludiendo a la claridad de sus exposiciones filosóficas, "te perdonarán los niños muertos que no dijeras de que estaban muriendo", echándole en cara que ignora las injusticias sociales y el hambre de que se moría la gente, en favor de su afán de "aficionar a la gente a la filosofía" (TS 127-130).

Este desmenuzamiento de las ideas orteguianas van dirigidas, como se ha tratado de aclarar, a poner en tela de juicio cuan convencido estaba el pensador español de sus elaboraciones, y, al mismo

tiempo, de hacer visible la contradicción de tratar de intelectualizar un país, de tratar de nutrir con pensamientos filosóficos a una masa que se hundía en aquellos momentos en la miseria más abyecta, en un descalabramiento espiritual y en una inseguridad manifiesta. Y que, mientras que las ideas se habían expresado unos años antes, en el momento en que la novela tiene lugar las condiciones habían empeorado y Ortega, ajeno a ellas, se complacía en su posición de alta intelectualidad, aceptando halagos y honores e ignorando la realidad que le rodeaba. De ahí la frase en el teatro durante la conferencia cuando se acentúa la ignorancia de una esfera con respecto a la otra que "ni siquiera el poderoso Maestro, tenía la menor noticia de la interesante realidad que bajo sus plantas se establecía . . ." (TS 132).

La segunda crítica, aun más ridiculizadora que la anterior, se produce durante la conferencia. En páginas anteriores se comentó la disposición del local y sus ocupantes, con las implicaciones sociales de la división de clases, la ignorancia de unas esferas respecto a las otras y la diferente actuación de cada una. La ácida burla de que hace objeto al conferenciante se manifiesta en su presentación ante la concurrencia que aguarda ansiosa, y en el cual lo único que no se menciona de Ortega es el nombre:

Pero ya el gran Maestro aparecía . . . 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, dotado de simpatías en el gran mundo, dotado de una gran cabeza, amante de la vida, retórico, inventor de un nuevo estilo de metáforas, catador

reverenciado en las universidades alemanas de provincia, oráculo, periodista, ensayista, el-que-lo-había-dicho-antes-que-Heidegger, comenzó a hablar . . . (TS 133)

Y seguidamente la mofa de la charla que vale la pena citar para captar en su totalidad la intención demoleadora 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)".

Apenas repuesto su público del efecto de la revelación, condescendiente, siguió hablando con pausas para suministrar la clave del enigma:

"Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau)" (TS 133).

El tercer momento de la crítica se desarrolla durante la recepción en casa de Matías. El aire de petulancia y vacío intelectual de los asistentes se hace relucir con las frases con que los invitados comentan la conferencia: "¡Qué fácil se le entiende! . . . Está mejor que nunca. . . . Lo de la manzana ha sido genial. . . ." (TS 135), conferencia de la que quizás la mayoría de los asistentes no habían entendido nada. "Los pájaros sedientos de conocimiento" revoloteaban alrededor del maestro que se disponía a salir: "Rodeado de su sabiduría como un gran navío se cotonea lentamente antes de hacerse a la mar . . . (TS 141), cuando la madre

de Matías se detiene, abandonando a Pedro, "No se vaya todavía. No he podido hablar con usted. Tiene tantas cosas que explicarme . . .", mientras Pedro le mira con envidia y resentimiento al verse postergado en favor del profesor.

Otra alusión burlesca al pensador español se hace cuando la dueña del prostíbulo toma el tomate, lo levanta y lo mira a contraluz, seguido del comentario "Ambos lo veían desde distinta perspectiva" (TS 150).

Anteriormente se aludió a que la selección del cuadro de Goya por Martín-Santos para hacer una crítica tan mordaz de Ortega no parece haber sido al azar. Alfonso Rey no menciona este detalle que nos parece oportuno considerar. Una vez más puede suponerse que el autor, que tan bien conocía la obra de Ortega, escogió precisamente a Goya para refutar la idea expuesta por el pensador sobre la posibilidad de que miembros de las clases bajas puedan ocupar lugares prominentes basados en méritos o talentos personales. Expliquemos.

Ortega, en su largo estudio sobre Goya,^{8/} rechaza la leyenda que sobre el pintor sordo se había tejido y basándose en los pocos datos comprobables existentes, forma su hipótesis. Goya tiene un origen humilde, poca educación formal, si alguna, su llegada a la corte, a los 40 años, le pone en contacto con ideas que él no podía asimilar plenamente debido a su escasa formación intelectual previa, produciéndole un choque emocional y una división de su personalidad que da como consecuencia el conflicto emotivo reflejado en sus

obras. Ortega propone la siguiente hipótesis:

. . . el contacto tardío de Goya —los cuarenta años— con disciplinas de vida más elevada producen en él efectos contrapuestos. Por un lado, disocia su persona, que queda escindida para siempre de su alma popular —no 'populalista'— que era de nacimiento y juventud, y una confusa presencia de normas sublimes, un poco etéreas, que le arrancan de la espontaneidad nativa y le comprometen consigo mismo a vivir otra vida. Esta dualidad no logra fundirse y Goya vivirá sin adaptación a ninguno de los dos mundos —el de la tradición— y el de la 'cultura'— . . . 9/

Tenemos, pues, que el personaje Goya, según Ortega, al salir de una clase baja y llegar a la alta sin el debido proceso de maduración o como le gustaría más a Ortega, de intelectualización, se encuentra completamente confundido y pierde su identidad: ni sigue siendo enteramente lo que fue, ni llegará totalmente a lo que debía ser. La inhabilidad de un miembro de la clase de los peores de llegar satisfactoriamente a formar parte de los mejores se hace evidente en este caso y de cierto modo echa a rodar la teoría orteguiana del mérito personal como base de la escalación a la clase rectora. Que en Goya este trauma produjera obras geniales para el mundo, no quita que con respecto al ser que lo sufrió tuvo consecuencias muy dolorosas. Quizás Martín-Santos tuvo esto en cuenta y en el colmo de la ironía utiliza al mismo Goya para volverse sobre quien pretendió conocerle bien y hacer tambalear así sus teorías. Algo semejante ocurre a los personajes de Tiempo de silencio cuando voluntaria o involuntariamente traspasan los límites de sus respectivas clases. Hechos éstos que se subrayan al ser colocados los comen-

tarios en boca de los mismos personajes: Pedro, miembro de la pequeña burguesía, "desciende" (y las alusiones a la bajada y al descenso son repetidas) a las chabolas y al traspasar su clase se ve envuelto en la tragedia que lo lleva a la cárcel. El mismo Amador reconoce "No tenía por qué haber ido. . . . Cada cual con su cadacuala y clás con clás" (TS 160). Matías es reprendido por los funcionarios públicos a quienes acude en ayuda de Pedro: "Era más conveniente que él buscara sus relaciones entre gente de su misma clase"; Dorita es asesinada en su camino de ascenso en la escala social. Cuando una clase invade el territorio de la otra las consecuencias son trágicas:

. . . no porque efectivamente no puedan existir —fuera de determinada clase— personas magníficas dignas de la amistad de cualquiera, sino simplemente, que porque al faltar un fundamento social y una moral sólida (lo que se llama una tradición o un ambiente) estas personas pueden, a pesar de sus virtudes o de su inteligencia, resultar poco recomendables (TS 188).

Así se puede llegar a concluir que la presencia de Ortega en Tiempo de silencio, como todo el resto de la novela, lleva a muy distintas interpretaciones. Martín-Santos comparte a veces, se opone otras y ridiculiza en parte las ideas del respetado filósofo español, contribuyendo a la ambigüedad que existe en toda la narración. Primordialmente la crítica va orientada al personaje Ortega y a su posición de aristócrata mimado por una parte de la sociedad, intelectual que goza del endiosamiento sin hacer caso de las masas humildes a las que pretendió educar. Por otra, ya en el campo de las ideas le critica la flaqueza de sus teorías y su omisión de realidades tan patentes

como los problemas económico-sociales que aquejaban al pueblo y la imposibilidad, salvo en raras ocasiones, de franquear con éxito las fronteras de las castas establecidas. Martín-Santos, al alejarse del idealismo de Ortega, y quizás a consecuencia de sus experiencias personales, tanto en el aspecto profesional como en el ideológico, ofrece una teorías que, dentro de sus contradicciones, compartidas por otros escritores de su generación, se acercan más a las ideas de Dilthey en cuanto a la visión histórica del hombre y de los pueblos; a las de Marx en cuanto al sistema social y a sus consecuencias y a las de Freud en el aspecto del desarrollo psíquico del individuo dentro de un ambiente dado. De esta manera, opinamos junto con Rey, que nuestro autor teje una ideología personal donde los elementos que la componen se complementan sin anularse unos a los otros y con ellos da contorno a la novela más ambiciosa de la post-guerra española.

NOTAS

- 1/ Díaz, Pensamiento español . . ., pp. 64-65.
- 2/ La similitud entre Dilthey y Martín-Santos no termina en su interés por la historia. Dilthey se dedicó a escribir sobre problemas filosóficos, es decir, autognosis. Martín-Santos también había anunciado el abandono de su profesión para dedicarse a la literatura, pero, en su concepto semejante al de Dilthey de autognosis.
- 3/ Ortega, Obras, Vol. III, p. 121.
- 4/ Ortega, Obras, Vol. I, p. 520.
- 5/ Curutchet lo identifica erróneamente con el cuadro "Aquelarre" de Goya, que lleva el número 761 en la sala LVI del Museo del Prado, el cual indudablemente tiene tema muy semejante.
- 6/ Ortega, Obras, Vol. III, p. 98.
- 7/ Ibid., p. 113.
- 8/ Ortega, Obras, Vol. VII, pp. 505-521.
- 9/ Ibid., p. 536.

VII

EL ELEMENTO TAURINO EN TIEMPO DE SILENCIO

Es interesante notar que, aunque el lector de Tiempo de silencio encuentra las menciones taurinas como una campanilla durante toda la novela, la crítica ha prestado escasa atención a este aspecto. Durante el curso de nuestra investigación solamente hemos hallado el acertado análisis de Alfonso Rey, en el libro ya citado, y las observaciones de Fernando Morán sobre el particular.^{1/} Como estamos de acuerdo con las apreciaciones de los autores citados, trataremos de resumirlas y ampliarlas con algunos comentarios adicionales.

Martín-Santos había ganado un premio con el cuento "Tauromaquia" y su interés por el fenómeno de los toros tiene caracteres muy especiales. La imagen de la "cabeza de toro disecado con los ojos de vidrio" (TS 15), persigue a Pedro que se afana en la investigación "como si fuera una lidia" (TS 8). Los personajes de Tiempo de silencio se desenvuelven en Madrid, rodeados de hombres "de trapo con maneras de torero"; observando a las mujeres "tauridamente perseguidas" y respirando una atmósfera donde lo natural es "seguir clavando el estoque" (TS 8). Pedro contempla las chabolas donde se ven "fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o de sangre" (TS 42) y piensa que nada cambiará "hasta que los que ahora ríen tristemente aprendan a mirar cara a cara a un destino mediocre y dejen vacías las grandes construcciones redondas o elípticas de cemento armado . . ." (TS 15).

Fernando Morán opina que Martín-Santos ve a los toros y toreros

y a la corrida en general como el "síndrome y terapéutica de una enfermedad nacional" y, agrega: "Para nuestro autor —que era psiquiatra de profesión—, la fiesta es un instrumento catártico a través del cual un pueblo sin instituciones sólidas para la convivencia libera, en toro y torero, el resentimiento, la envidia y la latente crueldad".^{2/} En un fragmento sin relación aparente con el resto de la novela, Martín-Santos, como narrador, hace una exposición sobre la fiesta nacional:

Si el visitante ilustre se obstina en que le sean mostrados majas y toreros, si el pintor genial pinta con los milagrosos 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. Habrá que volver sobre todas las leyendas negras, inclinarse sobre los prospectos de más éxito turístico de la España de pandereta, levantar la caba de barniz de cada uno de los pintores que nos han pintado y escudriñar en que lamentable sentido tenían razón. Porque si hay algo constante, algo que soterradamente sigue dando vigor y virilidad a un cuerpo, por lo demás escuálido y huesudo, ese algo deberá ser analizado, puesto a la vista, medido y bien descrito. (TS 182)

Martín-Santos analiza la corrida teniendo en cuenta su significación socio-histórica. Su visión de la tradición a los toros abarca toda la historia de España, especialmente los últimos años, relacionándola con la violencia latente o manifiesta en la sociedad española desde hace siglos. Un sentimiento sado-masquista envuelve la fiesta. El torero "(desde dentro su apretado traje reluciente) adivina que su cuerpo va a ser penetrado por el cuerno" (TS 182) y el público, "la gran masa de sus semejantes", se complace en contemplar y "exige

que el cuerno entre y que él quede, ante sus ojos, convertido en lo que desean ardientemente que sea: un pelele relleno de trapos rojos" (TS 183). La violencia así canalizada en el toro y torero hace reflexionar al autor:

Si este odio ha podido ser institucionalizado de un modo tan perfecto, coincidiendo históricamente con el momento en que vueltos de espalda al mundo exterior y habiendo sido reiteradamente derrotados se persistía en construir grandes palacios para los que nadie sabía ya de dónde ni en que galeones podía llegar el oro, será debido a que aquí tenga una especial importancia para el hombre y a que asustados por la fuerza de este odio, que ha dado muestras tan patentes de una existencia inextinguible, se busque un cauce simbólico en el que la realización del santo sacrificio se haga suficientemente a lo vivo para exorcizar la maldición y paralizar en continuo deseo que a todos oprime la garganta. Que el acontecimiento más importante de los años que siguieron a la gran catástrofe fue esa polarización del odio contra un solo hombre y que en ese odio y divinización ambivalente se conjuraron cuantos revanchismos irredentos anidaban en el corazón de unos y de otros no parece dudoso. (TS 183)

Así el toro se convierte en "hostia emisaria del odio popular" y la corrida en la fiesta a la que asisten "la fuerza pública, la prensa periódica, la banda del regimiento, los asilados de la Casa de Misericordia y hasta un representante del Señor Gobernador Civil", y junto con la masa del pueblo se agitan en un frenesí que sólo aplaca la sangre del toro, la del torero, o mejor, la de ambos. Este amalgamamiento de emociones que despierta la corrida hace preguntarse al narrador:

¿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 —según él— la categoría artística de la faena? ¿Qué toro es ese, señor? (TS 183)

Como bien ha observado Alfonso Rey, las alusiones taurinas están arrojadas dentro del texto de la novela siempre que se quiere hacer una relación entre el toro y algún aspecto de violencia u oscuridad moral o intelectual, de resentimiento, de hambre, de prostitución física o moral. Así vemos que en la construcción de las chabolas se ve "un fragmento de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de herrumbre o de sangre" (TS 42); las "cabezas de toros disecados con los ojos de vidrio" se ven en las "tabernas oscuras". La hija de la dueña de la pensión fue desgraciada por un protervo con "maneras de torero". De esta manera la violencia y el espectáculo taurino van vinculados a la historia del país como la manifestación y el escape de la frustración de un pueblo oprimido en diferentes épocas de su desarrollo. La alusión histórica es más obvia en el pasaje que ocurre cuando Pedro y Matías contemplan el cuadro del pintor alemán que representa una ecatombe:

—Shocking . . .

Fue el comentario de los dos iberos no expresionistas, no constructores de cámaras de gas nunca, aunque sí quizás gritadores de ruedo hasta que por fin el cuerno entra en el manoletino triángulo femoral, no organizadores de pogromes, aunque sí quizás en sus genes, varios siglos antes, de inquisiciones al potro con estola quizás o con cucurucho, que más podía darles. (TS 73-74)

La Inquisición, con toda su implicación de violencia usada en la ventilación de antagonismos raciales, económicos y religiosos entre

españoles de ayer, y el ruedo como lugar del exorcismo del odio de hoy y de siempre, ambas creaciones genuinamente españolas.

Además del carácter simbólico de la corrida, que hace del torero la víctima mediante la cual el pueblo se despoja de sus odios acumulados, hay otras consecuencias de tipo más personales. Junto con Rey opinamos que Martín-Santos utiliza el toreo para demostrar que es también un medio de alcanzar fama y dinero. Un arriesgado camino por el cual los menos afortunados pueden escapar del hambre y de la miseria a que una cuna humilde los condenó, y llegar a obtener un nivel social más alto y un derecho a alternar con las clases privilegiadas, que por curiosidad unas veces y por divertirse otras, los aceptan en sus círculos. De esta manera el toreo proporciona un poder adquisitivo y un reconocimiento al que de otra manera difícilmente hubieran llegado. Muchos han quedado ensartados en las astas del toro en su peligroso ascenso, otros, como los que fueron admitidos a la reunión en casa de Matías, pudieron llegar a ser "pájaros toreros" (TS 136). De este modo el autor presenta la corrida de toros desde dos perspectivas: una, la válvula de escape del odio colectivo, otra, el camino de la prosperidad económica y la aceptación social.

Es necesario volver a mencionar aquí a Ortega y Gasset para quien los toros, los toreros y la fiesta taurina en sí mereció muchos momentos de meditación. José Ortega y Gasset, cuya presencia en Tiempo de silencio se comentó en páginas anteriores, afirmó con no poco orgullo que "saber, lo que se llama saber lo que es el toreo no lo sabe en España, y por ende en el mundo, más que yo".^{3/} Fue en

ocasión de la serie de conferencias preparadas para el Instituto de Humanidades, en el curso de 1948-49, que en la Lección VII, Ortega fustiga a la prensa madrileña por haber querido desprestigiar la seriedad de las conferencias diciendo que a las mismas asistían toreadores. En efecto, entre los concurrentes se encontraba el torero Domingo Ortega^{4/} y otro gran conocedor de los toros José María Cossío.^{5/} Pues bien, Ortega afirmó que era "cuestión de honor para un hombre de pensamiento" explicar "su origen, su desarrollo, su porvenir, las fuerzas y resortes que lo engendraron y lo han sostenido", porque el espectáculo de las corridas de toros "que no tiene similitud con ningún otro . . . dentro de las dimensiones de la historia española de los últimos dos siglos, significa una realidad de primer orden".^{6/} Ortega considera que este espectáculo que ha hecho felices a los españoles por más de dos siglos, "que ha inspirado el arte pictórico de Goya —nada menos—, la poesía, la música . . . es una realidad española de primer orden", sin la cual "no se puede hacer la historia de España desde 1650 a nuestros días".^{7/}

Ahora bien, Ortega consideró las corridas de toros inseparable de la historia de España, pero, a diferencia de Martín-Santos quien también dio muestras de ligarla íntimamente al proceso histórico español, Ortega ofrece razón diferente para explicar el auge de las corridas y la afición del público a ellas a través de los años. Ya se vio que para Martín-Santos las corridas son manifestación de odio reprimido; para Ortega van a ser consecuencia de la decadencia y evidencia del plebeyismo en que se fue hundiendo España. En una serie

de artículos redactados acerca de Goya, pintor que junto con Velázquez mereció las reflexiones del escritor, Ortega expone su teoría sobre el auge de las corridas.^{8/} El año 1728 es el año en que según Ortega comienzan las corridas. La aristocracia española decayó en la segunda mitad del siglo XVIII. La nobleza, dice Ortega:

Había perdido toda fuerza de creación. No sólo para la política, la administración y la guerra se mostraba incapaz, sino también para renovar, o siquiera sostener con gracia, las formas del cotidiano vivir. Dejó, pues, de ejercitar la función principal de toda aristocracia: la ejemplaridad. ^{9/}

El pueblo, carente de esta ejemplaridad que la clase rectora podía brindarle, se sintió desamparado y abandonado, sin sugerencias ni disciplinas venidas desde arriba. Comienza entonces el pueblo a "vivir por sí mismo y desde sí mismo", nutriéndose de su propio jugo e inspiración. "Desde 1670", continúa Ortega, "la 'plebe' española comienza a vivir vuelta hacia dentro de sí misma". El pueblo estiliza sus formas tradicionales y de esta labor "difusa y cotidiana va a salir el repertorio de posturas y gestos del pueblo español en los dos últimos siglos. . . . Nuestro pueblo se creó como una segunda naturaleza que estaba ya informada por calidades estéticas". De este repertorio de movimientos y ritmos, usados a todas horas, surgió un precioso material que dio forma a las artes populares. Dos son las manifiestas consecuencias de esta arrolladora corriente "plebeyista" que inundó a España en torno a 1750: las corridas de toros y el teatro. Ortega se extiende elaboradamente en el estudio de su desarrollo y plenitud, de cómo llegó a alcanzar tal frenesí "que en

Zaragoza los hombres del pueblo empeñan la camisa para poder ir a los toros. . . . Ricos y pobres, hombres y mujeres dedican una buena porción de cada jornada a prepararse para la corrida, a ir a ella, a hablar de ella o de sus héroes".

En su detallado estudio Alfonso Rey propone y nos suscribimos a ello, resumiéndolo, que hay una opinión común entre Ortega y Martín-Santos: el conocimiento de las corridas de toros es indispensable para el conocimiento del desarrollo socio-histórico de España. Pero, mientras que Ortega asegura que el auge de la corrida coincide con el debilitamiento de las clases rectoras y con el afán populachero y plebeyo que inició el derrumbamiento del país y de su cultura, a tono con las ideas ya presentadas en sus otras dos obras La rebelión de las masas y España invertebrada, que corroboran su opinión de que la decadencia y postración de España se produce por falta de una minoría rectora que imponga el modelo de conducta a imitar, Martín-Santos, a su vez, da a entender que las corridas, si bien son parte esencial del fenómeno histórico, son, al mismo tiempo, el cauce por donde desemboca el odio común debido más a razones de orden más socio-económicas que culturales en naturaleza. Más cerca de Ortega se encuentra el autor en su enfoque acerca del entusiasmo del pueblo por el teatro achulapado y grosero, como bien deja ver en la descripción de la revista musical, con sus numerosas reminiscencias históricas analizadas en páginas anteriores.

NOTAS

- 1/ Fernando Morán comenta sobre el tema de los toros en la literatura española en general, Novela . . ., p. 343.
- 2/ Morán, p. 387.
- 3/ Ortega y Gasset, Obras, Vol. IX, p. 122.
- 4/ Ortega describió el epílogo al libro de Domingo Ortega, El arte del toreo, que aparece en Obras, Vol. VII, p. 27.
- 5/ A quien Ortega escribió una carta que nunca envió, comentando su obra Los toros. Ortega, Obras, Vol. IX, p. 471.
- 6/ Ortega, Obras, Vol. VII, p. 28.
- 7/ Ortega, Obras, Vol. IX, p. 123.
- 8/ Ortega, Obras, Vol. VII, p. 505 y ss.
- 9/ Ibid., p. 525.

TERCERA PARTE

OBRAS POSTUMAS

VIII

APOLOGOS Y OTRAS OBRAS INEDITAS

Tiempo de silencio, obra que hizo repentinamente notorio a Luis Martín-Santos, es la única novela que el autor publicó en vida. Las otras dos obras no científicas que se comentan a continuación: Apólogos y otras prosas inéditas y Tiempo de destrucción son obras póstumas, inconclusa la segunda.^{1/}

Las obras publicadas póstumamente presentan complicaciones. La obra terminada por su autor, dice Rafael Conte, "posee su propia manera de seguir andando; la obra interrumpida, por el contrario, no encierra esa capacidad. No vive por sí misma, sino que aclara, complementa, prologa algunos aspectos, sigue alimentando el fuego de la obra terminada", pero, continúa Conte, "es un material a manejar con cuidado, dinamita pura en manos de exégetas y albaceas"; es necesario en ese caso determinar, "si los escritos póstumos se configuran como obra terminada o como obra interrumpida".^{2/} En el caso de Franz Kafka, por ejemplo, la obra publicada póstumamente tiene legitimidad porque, en su mayoría, se trata de obras terminadas. Por el contrario, las dos obras de Luis Martín-Santos que se examinan en las páginas siguientes no tienen el mismo carácter.

Publicados en 1970, seis años después de la muerte de su autor, Apólogos y otras prosas inéditas, es una colección de textos dispersos, desiguales en materia y calidad. Salvador Clotas, prologuista de la edición, declara que se trata de textos inéditos, reunidos sin aparente orden y, además, de calidad que va desde la excelencia hasta

la pura mediocridad.^{3/} Llama la atención desde el principio la designación de estos escritos como "apólogos". De acuerdo con el diccionario el apólogo es una "Narración breve perteneciente al género gnómico, con acción alegórica. . . . Se llama también fábula aunque este vocablo tiene otras acepciones. La intención del apólogo es de carácter moral. . . . Sobre el estilo del apólogo, cabe destacar que quizás en ninguna narración sea tan recomendable la sencillez como en ésta".^{4/} También se lee la definición de apólogo como "Relato o forma de alegoría de un hecho real o imaginario, con el fin de hacer conocer una enseñanza moral que fácilmente se descubre a través del velo de la alegoría. Es muy sutil la distinción que se establece entre apólogo y fábula; en realidad son una misma cosa".^{5/} Como se desprende de estas definiciones, el apólogo como narración posee fronteras poco establecidas, es de escaso cultivo y la distinción entre apólogo y fábula no parece muy clara. El uso moralizante y filosófico que se le dio al principio a este tipo de narración fue desapareciendo y el tono sobrio cambió al risueño y frívolo de la fábula. En la ambivalencia apólogo-fábula, si uno es moralizante y la otra irónica y sarcástica, se puede suponer que el autor escogió el apólogo con los dos sentidos en mente, es decir, un escrito que le permitiera ser satírico y moralizante a la vez. Es legítimo pensar que Luis Martín-Santos, el pensador, el intelectual, el satírico y al mismo tiempo el hombre con grandes preocupaciones existenciales, escogiera el apólogo en su sentido original: seco, sencillo, cerebral y profundo, para, al igual que Tiempo de silencio, usarlo como

vehículo de sus reflexiones sobre la vida y sus misterios.

Junto a los propiamente calificados de apólogos aparecen en la primera parte un fragmento lírico titulado Elea o el mar. Esta página de prosa poética tiene el tema de un poema inédito que lleva el mismo título. El lirismo de estas líneas se refleja en varias páginas de Tiempo de silencio, donde como hemos visto hay párrafos con imágenes y repeticiones mucho más propias del verso que de la prosa. Además de este poema lírico aparecen en la tercera parte del libro unas narraciones más largas, entre cuento y apólogo; dos artículos científicos: "La psiquiatría existencial" y "Dialéctica, Totalización y Concienciación", comentados en la primera parte de este trabajo, y un ensayo de diferente naturaleza: "El complejo de Ramuncho entre los vascos". Al final se inserta el prólogo a Tiempo de destrucción que el autor dejó terminado, pero que para los efectos de este estudio será comentado en el próximo apartado, junto con el manuscrito de la novela publicado.

El conjunto de temas que presentan los apólogos resulta desigual y hay una aparente falta de coherencia. Hacemos énfasis en esta relativa apariencia, pues una vez acostumbrados al mundo de sorpresas de Martín-Santos, lo que a primera vista parece desconectado y oscuro, puede resultar, con lecturas sucesivas, de alta significación y trascendencia. Si hay algunos apólogos que no tienen sentido obvio, es legítimo pensar que quizás el mensaje esté en clave o que el autor profano no haya sido capaz de descifrar. No todos los fragmentos presentan esta cualidad de misterio, los hay con clara moraleja,

pero siempre afloran en ellos las mismas preocupaciones que estaban presentes en Tiempo de silencio. La anécdota, cuando existe, es siempre sencilla, simbólica. Otros carecen de ella y se acercan más a la meditación o al pensamiento reflexivo. El autor se vale de breves pinceladas, de retazos, para captar el sentido de la realidad total, pero su conclusión desalentadora enseña que el hombre y la vida son misterios incapaces de poderse alojar en el marco racional de límites estrictos.

Es uno de los primeros apólogos, "El médico y el paciente" (Ap. 29), ya aparece la sentencia de Heidegger, "El hombre ser para la muerte"; el médico después de reconocer completamente al paciente le asegura que goza de perfecta salud, sin embargo, "no por eso deja de comprobar que —aunque lentamente— su cuerpo camina de un modo continuo hacia la muerte". La monotonía y falta de sentido de la vida se plasma en "El jugador de pelota" (Ap. 31); la mascarada teatral del hombre que pretende ser lo que no es se vislumbra en "El Gran Gonfaloniero Mangoldo" (Ap. 34-35). La desorientación del otro que busca su "norte magnético" está representado por los dos artistas, el pintor y el escultor en dos apólogos (Ap. 40-43); la inconstancia y la falsedad de las amistades se retrata en "Peripecias de una amistad" (Ap. 50-53). La preocupación por la autenticidad en las relaciones amorosas es el tema de "El amor totalmente explicado" (Ap. 54-55). En "Realización de un deseo" (Ap. 56-57) se nota el afán de conquistar la voluntad y el deseo de actuar libremente. La capacidad para el engaño que se forja cuando la presión del ambiente

hace vivir al hombre bajo distintas apariencias se desprende de "Razonamiento" (Ap. 58); el orgullo de alcanzar la individualidad y de no ser clasificado como miembro de un grupo o una clase lo ejemplariza la "Mulata" (Ap. 60). La vida como un proceso de llegar a una meta para irremisiblemente comenzar a descender es el tema de "El ascensor" (Ap. 61); el escapismo que la droga o el alcohol proporciona temporalmente prevalece en "El viejo luchador concluye sus días" (Ap. 68). Preocupaciones de angustia existencial, en suma, son las que parecen desprenderse de estas narraciones breves. No hay nada más que la exposición de la escena, simple, secamente. El mensaje tiene que sacarlo el lector. La impresión que estos cuadros dejan, a veces incompletos, intranquilizan. Son pocos donde la sonrisa se provoque; hay mejor un velo de pesimismo, casi de tristeza en estas reflexiones.

La tercera parte de esta colección la forman los apólogos más largos. Entre ellos "Tauromaquia", que fue ganador de un premio cuando se publicó por primera vez en la revista Destino. Se trata, como su nombre indica, de una elaboración sobre los toros y toreros, tema que ya se sabe cuánto preocupó al autor. Es un relato sobre Juanito Reyes, un "joven torero en la plenitud de su carrera. A los veintidos años estaba urgido de la gravedad sacerdotal y majestuosa de quien tiene por oficio verse con la muerte y combatirla solamente con su gracia" (Ap. 75). Juanito es amado por una mujer extranjera, "bella y cultivada"; pero él "Sufría oscuramente de la superioridad de su amiga". Tenía miedo de que Nora amara "A través de su persona

más bien insignificante, una realidad humana más profunda y seria".
Martín-Santos aprovecha la oportunidad para dejar ver su manera de pensar sobre el tema:

El 'objeto de arte' que era el torero (sería impropio llamar artistas a seres de los que la esencia estética se resume en un cierto sobresalto muscular armonioso, en una cierta capacidad para transformar en elegancia los reflejos del miedo) . . . (Ap. 76)

La misma idea de la corrida de toros como manifestación del odio reprimido del pueblo que aparece en Tiempo de silencio, se expresa aquí por medio de Juanito cuando éste comienza a recordar:

"La plaza de un pueblo, polvorienta. Los maletillas rotos, las muletas sucias. El alcalde. Las ruedas de los carros. El novillo bravo. Los brutos gañanes insultando. Los gritos contra su hombría. El odio primigenio desde el primer día ya, el odio del pueblo contra el igual que se separa, que se alza, que se hace sacerdote de algo que. . . . Ellos, la religión en que comulgan, el odio que les une. La pareja de la Guardia Civil. Aquí estamos. Los muchachos del poble en mangas de camisa. ¡Qué eso también lo hago yo, macho! . . . El animal tan pequeño que salta tropezando. . . . Un tomate maduro que se aplasta sobre su cara. La felicitación del párroco grueso, calvo, que tiene una aureola de sudor sobre la calva rosa. Ha estado usted muy bien. No le podemos pagar lo dicho, porque así no se torea. Tienes que hacerlo mejor, muchacho. Tal vez el año que viene. El pueblo está revolucionado. Toma. Bueno para el viaje. . . . Sal con la pareja que los mozos han bebido mucho. Ya se sabe, hoy es su día. El año que viene te tendremos un toro así de grande. Como una catedral. El párroco que insiste. Que ha estao bien, que ha estao bien. Así no se torea. La salida del pueblo. Los guardias le van dando pescozones. Anda tú, que te pierdes. Al fin los mozos le están esperando. Los guardias se apartan para que le den bien los tomates. . . . Los mozos se quedan allí atrás, con el trapo rojo y se toorean los unos a los otros". (Ap. 78-79)

La narración que le sigue, "El muchacho del fusil de goma", es más simbólica, más oscura. Parece traslucir la indiferencia de la gente, la falta de comprensión entre las masas, la inútil esperanza de un futuro que no termina de llegar. Cuando en una manifestación se percibe un poco de cohesión, el joven del cuento se entusiasma: "Creo que ha llegado el momento en que se va a poder hacer algo. Cambiaremos algunas cosas", y le cuenta al forastero: ". . . ya estaba empezando a desesperar. Sabe usted lo que es pasear por la calle día tras día, . . . y lo que es intentar cantar una canción y no encontrar más que sonrisas de desprecio y jamás un grupo de voces que coreen el refrán . . ." (Ap. 84). Pero cuando llega el momento en que la manifestación se disponía a escuchar al orador, éste lo único que repite es "Y no me habéis conocido . . ." con monótona insistencia. Las masas comienzan a retirarse, alguno desconecta el micrófono y el muchacho declara que lo que iba a decirles y nadie oyó era que "no hay salida". Los hombres "Creen que sólo hay que encontrarla. No saben que no la hay: . . . Pero ahí los ves . . . ahí los ves, sentados esperando . . ." (Ap. 80).

En "Negociaciones para la venta de un caballo" se pone de manifiesto la sospecha entre los hombres. Cuando el vendedor trata con camaradería al comprador y al fin, después de haber pasado juntos un día muy agradable, decide regalarle el caballo que fue a comprar; el comprador desconfía de la sinceridad del vendedor y se va corriendo sin aceptar el caballo. En el último relato, "Misión nocturna", tres soldados marchan una misión absurda y desconocida. "Llama la aten-

ción el silencio de los soldados. En ningún momento han interrogado a su jefe acerca de su ruta o de su ignorada misión . . . , el que hace de guía, se obstina desatinadamente en continuar una expedición, cuya falta de sentido se hace evidente". En este relato desolador se patentiza el sometimiento del hombre, llevado y traído como un muñeco sin saber hacia dónde lo llevan y su falta de voluntad siquiera para averiguarlo. La automatización del individuo por un sistema que atrofia la individualidad.

Dentro de los ensayos que forman la cuarta parte del libro está "El complejo de Ramuncho entre los vascos"; aquí aparece más clara la veta irónica y satírica del autor. El relato es un estudio sobre la religiosidad de los vascos y la hipocresía de este comportamiento:

Los vascos, pasamos entre las gentes, por ser un pueblo religioso.

Si nosotros, analizásemos, muchas de las conversaciones corrientes . . . la conclusión que sacaríamos sería la contraria. En las reuniones de hombres solos, es muy corriente oír hablar en forma crítica e irrespetuosa sobre las Jerarquías, sacerdotes, y, órdenes religiosas. Se critican, muchas cosas y las de tipo económico con preferencia. Ello no obsta, para quienes hablan de tal forma, cumplan rigurosamente con las obligaciones que tiene nuestra religión, contribuyan a los gastos de su parroquia y envíen a sus hijos a los colegios de religiosos, que normalmente son uno de los más señudamente atacados. (Ap. 104)

Ramuncho, el protagonista, va a raptar a su novia a quien la madre ha metido en un convento para librarla del joven, pero "el hombre a quien no importa apiolar a un gendarme o a un carabinero, siente

temblar sus piernas, cuando se le aparece la vieja superiora. Entonces hace lo que los vascos hacemos en nuestros malos momentos: Emigrar a América" (Ap. 105). Así, la religiosidad de Ramuncho y el respeto a la superiora del convento le hace abandonar a la amada y vivir una vida vacía, sin familia, acumulando riquezas materiales "que en su testamento dejaría para el convento, donde su antigua novia, sería ya superiora".

Los otros dos ensayos de carácter científico fueron comentados en páginas anteriores al relacionarlos con el contexto de la novela.

El estilo de los Apólogos, en su mayoría, denuncia una casi completa despreocupación literaria. La sencillez, propia del género, es la nota más característica. "A veces su lectura puede hacerse monótona por su aparente carácter anodino, parecen no decir nada. El desenlace será siempre obvio o hermético; en ambos casos el lector corre el riesgo de quedarse fuera",^{6/} apunta Clotas en el prólogo. La estructura de los mismos presenta pequeñas variantes: "La narración comienza con una anécdota y se condensa en un juicio breve. A veces el juicio precede a la anécdota".^{7/} Hay narraciones que discurren como una simple elaboración filosófica, sin anécdota, más cerca de la meditación que del apólogo. Individualmente analizados estos escritos no tienen mucho valor. Es a la luz del conjunto, contemplándolos como una unidad formada de muchas piezas que se pueden llegar a interpretarlos. Si Martín-Santos intentó encontrar en la sencillez y claridad del apólogo original una fórmula para llegar al fondo de la realidad caótica y absurda de la vida, el resultado no fue tan satis-

factorio. El misterio prevalece y el lenguaje sencillo y las expresiones casi infantiles de algunos pasajes engañan al lector. El sentido es oscuro y difícil de descifrar. El autor viene a comprobar una vez más que cuando se trata de analizar la vida, lo que se encuentra es una serie de desconcertantes incoherencias.

NOTAS

1/ Luis Martín-Santos, Apólogos y otras prosas inéditas (Barcelona: Seix Barral, 1970). Las citas se identificarán (Ap.) más la página correspondiente; Tiempo de destrucción (Barcelona: Seix Barral, 1975). Críticos como J. D. Winecoff, José Ortega y Salvador Clotas hablan, en los artículos citados, de otras novelas que el autor dejó sin publicar, entre ellas una titulada El saco. Hasta el momento sólo las mencionadas aquí han sido publicadas. Sobre los Apólogos A. Villariño ha escrito un corto comentario, "Luis Martín-Santos y la realidad fragmentaria de sus Apólogos breves", Duquesne Hispanic Review, Año X, No. 2 (Otoño 1971), pp. 55-61.

2/ Rafael Conte, "En el umbral del misterio: Luis Martín-Santos y su Tiempo de destrucción", Insula, XXX, Núm. 344-345 (julio-agosto 1975), p. 25.

3/ Clotas, Prólogo a Apólogos . . ., p. 15.

4/ Diccionario de Literatura Española (Edición de la Revista de Occidente, 1972), p. 44.

5/ Enciclopedia Universal Ilustrada (Madrid: Espasa-Calpe), Tomo V, p. 1037.

6/ Clotas, op. cit., p. 16.

7/ Villariño, op. cit., p. 60.

IX

TIEMPO DE DESTRUCCION:

INTENTO DE INTERPRETACION

La publicación póstuma del manuscrito inconcluso dejado por Luis Martín-Santos, cuya edición crítica ha estado a cargo de José Carlos Mainer, no ha sido recibida por los críticos y el público lector con el mismo entusiasmo que su primera novela, Tiempo de silencio. Múltiples han sido las objeciones con respecto a su publicación. Rafael Conte comenta:

. . . es material interesantísimo, sin duda, pero no 'obra terminada y aceptada' por su propio autor. De ahí que . . . el lanzamiento, tanto de Apólogos; como de Tiempo de destrucción, se haya operado de manera abusiva, pues han sido presentadas bajo el nombre de su autor como obras en sí, válidas por sí mismas. Y ello no es cierto. Tiempo de destrucción no es —como dice la presentación editorial— 'una de las obras más significativas y singulares de nuestra narrativa de posguerra'. En principio porque no se trata de una 'obra'; sino de un 'proyecto'. 1/

Y agrega al comentario: "No son 'obras' comparables a la ya publicada en vida del escritor, sino material de trabajo, textos incompletos, acompañamientos al misterio de la creación", y argumenta que el estado en que se encontraba el manuscrito cuando la muerte cegó la vida del autor, muestra que "Martín-Santos se hallaba bastante lejos del resultado final. No se vislumbra a través de todo ello un ensamblaje final, la unidad interior que hubiera desembocado en la obra definitiva. Los textos", continúa Conte, "son muy dispares entre sí, muchas veces, hay demasiadas vacilaciones, transformaciones

internas que hubieran necesitado una revisión profunda".^{2/}

Las objeciones de Conte en cuanto a la publicación del manuscrito en la forma presente, es compartida por J. Palley en su crítica sobre la novela:

It is difficult to say wheather Mainer has done a service or a disservice to the memory of Martín-Santos by the publication, in this form, of this material. . . . Instead of presenting it as a 'novel', it should have been clearly designated as fragments of a 'project'. ^{3/}

Constance A. Sullivan se adhiere a esta opinión cuando escribe al respecto:

Although it may distress us as critics, teachers, and readers of Spanish literature, we must admit that there does not exist such a text.

At first and very superficial glance, Tiempo de destrucción might look like that hoped-for second novel. However, it is not yet a novel, and no amount of editorial caution and exactness will convert these collected pages into a work of fiction of any consistency, verifiable form, or quality. The volume in question bears a novel's title, but is a grouping of loose, unstructured 'chapters' or pages found by the family and friends of the author. . . . They have come up with an interesting document for literary history, that nevertheless is not and cannot be considered a novel. ^{4/}

El prólogo que Mainer ha escrito para la publicación del manuscrito ayuda a poner cierto orden en el caos con que se enfrenta el lector, por otra parte, la agobiante cantidad de variantes y notas hace la lectura tediosa e intrincada. Junto a fragmentos terminados por el autor, hay otros, el fragmento noveno, por ejemplo, que presenta hasta tres variantes y como apunta Mainer, la definitiva no es precisamente la más lograda. La dificultad que presenta el estudio

de un material tan desarticulado ha sido causa de que la bibliografía sobre Tiempo de destrucción sea tan escasa.^{5/} No obstante se tratará de ofrecer aquí una interpretación del material publicado por Mainer dentro de las graves limitaciones que acondicionan la naturaleza del mismo. Esta interpretación se basará, fundamentalmente, en el material organizado de acuerdo con lo que se supone que fueron versiones terminadas por el autor. Solamente se hará mención a las diferentes variantes en la redacción cuando se estime necesario para aclarar algún concepto. Igualmente se procederá con las variantes dentro del texto final que aparecen como notas al pie de página y cuyos comentarios harían esta labor no sólo interminable, sino inútil.

Cuando Martín-Santos comienza a escribir lo que hoy se conoce por Tiempo de destrucción,^{6/} tenía una idea clara de que quería hacer una obra "de tipo destructivo", y cumplir con la función "desacralizadora-sacrogenética" que según él debía tener la literatura.^{7/} Ya en el prólogo de la novela incluido en los Apólogos,^{8/} el narrador-testigo se hace cargo de lo difícil de su labor: "Desaforado y loco me parece el intento de dar cuenta de todo lo que importa en la historia de Agustín"; comprende el riesgo de dar forma "a una vida que aunque quise comprender, siempre se me escapó en un sentido más hondo . . .". Martín-Santos se propone contar la vida de un hombre que el único arte que "practicó, al menos de un modo continuo y esencial, fue la propia vida", y que al llegar a sorprenderle produjo en él ese interés casi enfermizo por contar su biografía. No una biografía llena de "multiplicidad de datos, de peripecias, de aventu-

ras", sino la esencia misma de la vida de Agustín. De ese Agustín que le sorprendió porque "Sólo en la sorpresa de lo inesperado se manifiesta la originalidad del hombre, lo que tiene de profundo y de digno de ser comprendido".

La autorrealización de Agustín, "El descubrimiento de la verdad de uno mismo mediante la sorpresa es el descubrimiento de la realización de un destino que no había previsto ni buscado", pero ese autoconocimiento que es "Obra del hombre y matriz esencial de su perfección" le pesaba a Agustín "cuando acababa de descubrirse a sí mismo".

El narrador insinúa la naturaleza simbólica de su personaje. No la explica. "Un símbolo nunca es explicable. No hay nada transparente en el símbolo".

Tiempo de destrucción pretendía llegar más allá de Tiempo de silencio, al menos eso intentó su autor. Los temas sugeridos en la primera novela que moldearon la vida de Pedro, son aquí escandalosamente ampliados y de la infancia y desarrollo de Agustín, el protagonista, se conoce hasta el más pequeño detalle. Así se cuenta como se fue moldeando su personalidad torcida, su carencia de identidad, a fuerza de mitos, de represiones, de complejos y conflictos, y por último, la proyección de todas sus frustraciones y sublimaciones en el cargo de juez. En el proceso se pasa revista a la sociedad alienada en que se desenvuelve y el final trágico como una de los posibles finales del libro. "De ahí", dice Conte, "el desorden descomunal de esos textos que se suceden y yuxtaponen a un tiempo, donde el escritor

vacila en su tremenda tarea de corrección, de selección, en la disyuntiva final que le ofrecía el libro", pues, a pesar del final negativo que sugiere Mainer, dice Conte, "nada cabe predecir de las intenciones de su autor, tal vez porque, hasta el final de sus días, tampoco las tenía demasiado claras".^{9/}

Varios elementos que ya se encontraban en Tiempo de silencio, se elaboran y desarrollan en Tiempo de destrucción, contribuyendo a la unidad dentro de la obra del autor, tema a cuyo énfasis va dirigido gran parte de este trabajo. Pedro, el protagonista de la primera novela, desencadena su tragedia impulsado por la curiosidad egoísta cuando visita las chabolas y se ve envuelto en el ilícito aborto. Agustín, protagonista de la segunda novela, también se ve acosado por la curiosidad y la compulsividad justiciera (debido a razones que se estudiarán mas tarde), y reabre la investigación del crimen del sereno. Investigación y búsqueda de la verdad; origen del cáncer en Tiempo de silencio y búsqueda de justicia en Tiempo de destrucción, serán en gran parte responsables de las tramas de las dos novelas. Además comparten otros elementos, por ejemplo, la vida pensional, la taberna barata, las clases sociales, las críticas a diferentes instituciones, las menciones al homosexualismo se convierten en esta segunda novela en un elaborado estudio. También la ironía en el trato de las situaciones, las alusiones literarias se encuentran en ambas obras. La experiencia personal del autor aparece en las dos narraciones; en la primera la estancia en la cárcel, su profesión médica, la influencia de Ortega, en la segunda "el fondo es inevita-

blemente autobiográfico por lo que se refiere a las experiencias colegiales y a la vida en un pequeño pueblo castellano", dice Mainer en el prólogo. La referencia a las oposiciones que Martín-Santos sufrió en su carrera de médico, la vida estudiantil, y aun los personajes como Demetrio y la madre del protagonista están sacados "de una realidad familiar, aunque algo más lejana en el grado de parentesco".^{10/}

Pasando al estudio del manuscrito se verá que está dividido en tres partes. La primera es la más larga y la más elaborada de la obra. Está representada por diecinueve fragmentos, de los cuales los diez primeros fueron la versión definitiva del autor y los nueve restantes son variantes de los mismos fragmentos. En ellos se desarrolla la infancia y juventud de Agustín, de su Padre Demetrios y el perfil de la madre, junto con la presentación de otros parientes y la figura del Padre Julián, de gran importancia en el desarrollo emocional del protagonista. Toda esta primera parte está presentada con una técnica que "podría definirse como asociación de tipo psicoanalítico con evidente distorsión cronológica",^{11/} se trata de una narración a base de "flash back" que va delineando la personalidad de Agustín.

La segunda parte consiste en siete secciones en versión definitiva. Contrario a la técnica asociativa de la primera parte, que se extiende sobre una secuencia de tiempo muy larga, la segunda parte se limita a la narración de un episodio concreto: la investigación de un crimen y la narración se mantiene en un orden más o menos cronológico convencional. La tercera parte o capítulos finales a pesar de

ser la más fragmentaria contiene algunas de las más elaboradas y explosivas páginas de la novela, con un lenguaje distorsionado y caótico. Se vuelve al tema del aquelarre (brevemente expuesto en Tiempo de silencio) con diálogo de obvia influencia joyceana. Aparecen personajes imaginarios, símbolos de mitos cuyas conversaciones se entrecruzan, constituyendo uno de los más logrados e impresionantes fragmentos de la obra, con una profunda significación histórica, filosófica y simbólica. La trascendencia de sus reflexiones y la profundidad del significado le ofrece ese tono mítico con que termina lo que Martín-Santos dejó de la tronchada obra.^{12/}

El planteamiento de Tiempo de destrucción, semejante, aunque más ambicioso que el de Tiempo de silencio, se apoya en dos vertientes: la individual biográfica (vida psíquica de Agustín) y la socio-cultural (ambiente alienante con todas sus ramificaciones). El autor ofrece una biografía de Agustín, según propone en el prólogo (Ap. 143). Para Martín-Santos, la biografía de un hombre no puede:

. . . establecerse, gracias a una multiplicidad de datos, de peripecias, de aventuras: 'Casó en 1924 con . . .'. 'Fue nombrado catedrático . . .'. 'Tuvo amores . . .'. A datos de este tipo tenemos que recurrir. Pero no podemos deducir de su indefinida colección que hemos llegado a penetrar más hondo en la tarea. Esta tarea —en rigor imposible— no se completa con datos. El límite del hombre sigue estando más allá. Lo que queremos ver es su figura interior, la forma de un movimiento espiritual, lo que quizá nos daría el hombre, si hubiera sido artista plástico, en cada uno de sus fragmentos, de sus esbozos, de sus obras importantes.
(Ap. 145)

Cerca de Ortega y Gasset se encuentra el escritor en su concepto de

la biografía. Para Ortega:

. . . biografía es el ser de una persona . . .
conducta del ser viviente . . . teoría general
 de la vida humana que nos proporciona la estruc-
 tura abstracta de toda existencia individual
 humana . . . llenando sus 'lugares vacíos' . . . ,
 concretando sus ecuaciones hasta llegar a la
 única auténtica y plenaria realidad . . . 13/

Para comprender el fenómeno de alienación y la falta de iden-
 tidad que agobian a Agustín, es preciso comprender la dinámica de la
 situación que produce estos estados. Castilla del Pino explica:

Todo hombre encierra dentro de sí mismo dos
 tendencias o grupo de tendencias que se oponen:
 una de ellas busca la satisfacción y gratifica-
 ción de impulsos instintivo afectivos egocéntri-
 cos, en virtud de los cuales tiende a posponer
 al otro —es decir, a los otros, a la sociedad—
 frente a sí. Otra, mediante la cual está dispues-
 to a posponerse a sí, con tal que encuentren
 satisfacción impulsos afectivos nacidos de la
 convivencia con sus semejantes: esto es sacri-
 fica su conciencia de sí en virtud de la satisfac-
 ción de su conciencia social. Como esta conciencia
 social es de adquisición posterior a la conciencia
 de sí, es lógico que la primera se encuentre en
 un plano más alto, y, en este sentido, se puede
 decir que el estrato ético, nacido del pensar
 reflexivo, está en contradicción, con el plano,
 topográficamente inferior, de las tendencias de
 carácter egoísta. 14/

Teniendo en cuenta estos dos tipos de tendencias dentro del indivi-
 duo, continúa Castilla del Pino:

El desarrollo pleno de la persona sólo se lleva
 a cabo si previamente ha tenido lugar la supe-
 ración de las contradicciones preexistentes. Si
 esta superación no se obtiene, el hombre queda
 fijado en una etapa inmadura, y el conflicto
 personal —su contradicción interna, su 'neuro-
 sis'— se transforma en objeto y en fin y no en
 mera etapa de su evolución. El hombre en este
 sentido no es libre frente a sí mismo. 15/

Así, la actitud de Agustín al comenzar la narración, su total impotencia sexual y su obvia neurosis ha sido provocada por el conflicto entre estas dos tendencias:

El análisis dialéctico de la situación presente de una persona se explica por la totalidad de su pasado, es decir, por la historia de las realidades que en ella se dieron. . . . El futuro se hace presumible con tanto menor error cuanto mayor número de datos se introducen en la aplicación de la ley. 16/

El cúmulo de circunstancias en que se ha desarrollado la vida de Agustín, el peso agobiante de las fuerzas que actuaron sobre su personalidad en sus años formativos, los cuales se estudiarán a continuación, produjeron la situación alienante. Cuando el ejercicio de la libertad se ve coaccionado por razones religiosas, sociales, históricas, políticas, o de cualquier otra naturaleza, sea el individuo consciente de ello o no, "su hacer es 'impropio' de él y a este hacer impropio se le denomina praxis alienada. . . . El 'estado' de este hombre provocado por la situación alienante es la alienación".17/

Martín-Santos al presentar la estructura de su personaje está interesado fundamentalmente en hacer de Agustín el "símbolo de una idea o una actitud ética del autor".18/ La imposibilidad del autoconocimiento de Agustín es el resultado de una condición producida por su crianza y por los factores que intervinieron en la formación de su personalidad. Agustín es hijo, el más pequeño, de una mujer castradora y dominante y de un padre débil, acomplejado y sumiso. Su recuerdo de la madre cuando pequeño contribuye a fomentar un horror a la mujer que va a resultar en su impotencia sexual. Agustín recuerda

que su madre "se presentaba ante mí totalmente manchada de sangre diciendo 'Ven aquí, ayuda, so vagazo' mientras yo temblaba por la pegajosidad pugnante de la sangre de cerdo" (TD 61). De ella nunca recibió caricias, "sus dedos durísimos ignoraban la piedad" (TD 61), solamente desprecios y comentarios rechazantes y negativos: ". . . este hijo mío, que parece que va arrastrándose, que está agusanado con tanta lectura" (TD 75), la madre le compara despreciativa con el padre a quien ella consideraba débil e inútil "que se lo comerían las moscas si yo no se las sacudiese . . . tan desorientado para la vida, como tú, pobrete, que casi me das pena". Esta mujer repugnante no perdía la oportunidad para recordarle que a ella debía el bienestar de que disfrutaba: "Yo traje la heredad que tiene tu padre, ¿Qué te has creído? ¿De dónde sino todos esos estudios y todos esos ensoberbecimientos? . . ." (TD 75). La madre le azuza para que busque novia, pero ésta debía alcanzar los requisitos puestos por ella: "¿Por qué no te vas y levantas una buena chica? Tú ya tienes edad de mocear. Tienes que ir con una buena moza y bailarla y calentarla un poco. Pero no te equivoques. Ya yo te diré con quién". La madre, con la arrogancia que le ofrecía el ser sostén de la casa, haciendo alarde de su dinamismo, aplasta al niño Agustín con su constante rechazo y amenazas:

Tú pareces que no quieres nada con tu madre,
parece que te avergüenzas de tu madre, pero, ay
de mí, ándate con ojo, que ni tú ni otros cien
como tú, a mí me ibáis a importar nada . . .
cuidadito, pero muchísimo cuidadito, con hacerle
a tu madre ni la sombra de un desprecio . . .
¡Sólo faltaba eso! Que me salieras fino . . .

¡Quita de ahí! ¡Qué no quiere ni verte, que me das grima, que no eres ni chicha ni limoná, que ni pareces hijo mío! . . . quítate de delante que me das asco. . . ¡Bobo más que bobo!
(TD 71-76)

Nada recibe Agustín de esta mujer durante sus primeros años a no ser repetidas manifestaciones de disgusto hacia él y un machacar continuo respecto a su inhabilidad e insignificancia; "¡Quitaros de delante, que no quiero ni veros! ¡Quitaros de mi vista! Aquí no estáis más que de estorbo . . . que os voy a tener hasta que limpiar el culo, inútiles . . ." (TD 78).

Si la madre es castradora y dominante, el padre, por el contrario, es sumiso y débil, cargado de culpabilidad debida al remordimiento que siente después de haber dado satisfacción a sus instintos reprimidos en su juventud. Este sentimiento de culpa se traduce en el recuerdo del padre, Guardia Civil, que se le presenta en sueños recurrentes dispuesto a fusilarlo por sus libertades sexuales (TD 143). Demetrio se siente inferior a su mujer, con la cual se casó obligado por su abuelo, que le hizo hacerse maestro para que pudiera casarse con la "dura y rígida orgullosa riquilla del pueblo" (TD 132), y así mejorar la situación familiar, condenándolo, a pesar de su sabiduría, a obedecer "las órdenes tajantes de la esposa —que por algo era propietaria de las menguadas tierras—. . .". Demetrio padecía de insomnio crónico, tal vez producido por el terror de soñar su perenne fusilamiento a manos de su padre, y se pasaba las noches contemplando las estrellas envanecido en su sabiduría o mirándose al espejo mientras "la poderas mandataria" (TD 97) dormía. Demetrio tenía

predilección por su hijo Agustín. Siendo el maestro del niño, le enseñó cuanto le enseñaba a los demás chiquillos y mucho más, y se vanagloriaba de la inteligencia de su hijo:

¡Cómo comprendía todo! ¡Qué claro y qué transparente había de ser el mundo para aquella mirada cuando los conocimientos cuidadosamente ordenados, depositados unos sobre otros . . . vinieran a dar base imprescindible al vuelo de un pensamiento . . . que ya sabía que había de ser amplio y soberano! (TD 213)

Demetrio seguía alimentando la mente de su "Agustín de Hipona y de Castilla", como él le llamaba y fomentando de esta manera, no por inconsciente menos lamentable, la neurosis del éxito que tanto habría de afectar a Agustín: "'Tú, hijo mío, has de ser muy bueno. Tú sé bueno, que has de llegar a algo muy grande'. Agustín le escuchaba sin creerle" (TD 113). La personalidad del niño ya estaba confundida y su autoestimación o identidad muy débil. La madre le considera "Bobo, más que bobo", mientras que el padre le agujonea con grandes aspiraciones y le anticipa ". . . has de llegar a algo muy grande". Agustín se debate entre estas dos imágenes contradictorias que a diario sus padres le fuerzan a aceptar sobre sí mismo. Sabía Agustín que él era el más inteligente de toda la escuela, el que sabía todas "las reglas de los juegos y las perfeccionaba mediante su inventiva pródiga", pero, "Pese a todos estos méritos y preeminencias . . . Agustín nunca fue capitán de banda alguna. No tenía don de mando, sino de obediencia . . . nunca llegó a ser obedecido ni a intentar dar una orden" (TD 170). Agustín estaba consciente de sus debilidades y:

Así pasó entre sus compañeros, portando invisible sobre su cabeza la aureola de hijo de maestro de por sí suficiente para crear una

atmósfera de recelo y lejanía y haciendo este alejamiento mucho más notable por una cierta manera de ser que a todos convencía de su ser distinto . . . (TD 171)

Durante sus años en el pueblo Agustín demostró una compulsividad patológica en seguir todas las cosas con una rigidez extrema, lo mismo en los juegos infantiles que en cualquier actividad en la que se envolvía. Una neurosis de perfeccionamiento y una inflexibilidad, prueba elocuente de una inseguridad patente, causante de gran ansiedad, guiaba todas sus acciones. A veces los compañeros hartos de tanta obstinación, no tenían "más remedio que pegarle una patada. Se le pegaba alguno por detrás y luego le miraba fijo esperando que se revolviera para pegarle más. Pero él no se revolvía, sino que intentaba adivinar por qué le habían pegado aquella patada . . . " (TD 172-73). Esta actitud le fue creando una fama de cobarde. Cuando pasó al colegio de Salamanca en condición de becado, no tuvo oportunidad de hacer méritos, pues los profesores le humillaban y no le dejaban olvidar su condición:

Porque tú eres becario y el ser becario te obliga a más . . . si aprendes más que los otros no haces sino cumplir estrictamente con tu obligación y espero que esto no se te suba a la cabeza ni creas que eres una especie de sabio . . . ni que te enorgullezcas . . . y permanezcas en la actitud humilde que corresponde a tu origen . . . (TD 147)

El sentimiento de obligación y de culpa se va arraigando en su pensamiento con la reiteración del sacrificio de su padre: "Tu padre luchó tanto por tí . . . y trabajaba y ahorrraba para poderte dar un futuro . . . cuando él soportaba estoicamente las recriminaciones de

tu madre que le llamaba bragazo y calzonazo . . . estaba pensando en tí'" (TD 150). Este sentimiento de culpa se complica con la sexualidad que se empieza a despertar en su edad adolescente. La imposibilidad de satisfacer los instintos afectivos se compensa en Agustín con una obsesión masturbatoria y en la contemplación de fotos pornográficas. El joven, acostumbrado a racionalizar todas sus acciones, evadiendo la culpa, justifica el goce que le produce la contemplación de la postal pornográfica y calma:

. . . sus preocupaciones morales con tiernos sofismas pensando que si lo que Dios ha hecho es real no puede ser en sí mismo malo y que si él mira la foto que representa una mujer desnuda no es con la intención de pecar, que él desde luego rechaza y en modo alguno quiere reconocer como existente sino sencillamente porque ha llegado a una edad en que es natural que él sepa como saben sus compañeros cómo están hechas las mujeres . . . (TD 151)

El terror al pecado y la condenación eterna que le han ido infiltrando al joven Agustín sus padres, el Padre Julián, el ambiente del colegio y cuyo terror se centraliza en las actividades relacionadas con el sexo, las cuales son consideradas por todos como irremisiblemente pecaminosas, crea un severo conflicto con su irreprimible concupiscencia, no sólo propia de su edad, sino también consecuencia de sus muchas otras represiones. Este sentimiento, condenado por el torcido sistema de valores de su cultura y por el rigor de la religión, hace sentir a Agustín una culpabilidad dolorosa:

Tales confusionismos adolescentes no permanecían en un nivel teórico, sino que se hacían carne de sufrimiento en cada decisión meditada de Agustín . . . la conciencia del 'estoy pecando'

resultaba inaceptable y contra ella reñía las más ingeniosas batallas dialécticas. (TD 125-26)

La compensación de sus instintos afectivos la conseguía con las sucesivas experiencias masturbatorias que calmaban su angustioso rechazo de sentirse como "estoy pecando" mediante una elaborada "sutileza dialéctica exculpatoria" (TD 126) que pudo mantener por cierto tiempo. Cuando el temor a pecar asomaba, el rechazo de sí mismo y la negación de su identidad pecadora le llevaba a arrebatos de arrepentimiento:

'Yo no he consentido, padre, porque estoy seguro de que no quiero pecar. Yo aborrezco el pecado, a mí me horroriza la idea de pecado. Cuando temo haber pecado me aterrorizo, sufro. Preferiría haber muerto . . . Yo en ese momento me siento arrastrado, apenas me doy cuenta. Soy otro hombre. No soy la misma persona . . . (TD 126)

El sexo y la naturaleza culpable del mismo, es parte de la doctrina católica que hace énfasis en la naturaleza pecaminosa de las actividades sexuales. Este confusionismo: sexo = pecado; libido = instintos suprimidos por el superego; conciencia de no pecar = inconciencia de la culpa, descomponen la personalidad de Agustín y crea la dicotomía del personaje cuyo proceso de superación constituye el núcleo principal de la biografía de Agustín.

Este caos emocional que engolfa al protagonista va a tener una salida, un escape. Como un mecanismo defensivo, Agustín el tímido casi cobarde, hace un giro en su personalidad y toma una actitud cínica, seudo-sádica, sublimando su agresividad libidinal en un desaforado esfuerzo por ganar las oposiciones a Juez. Esta nueva fase de la personalidad de Agustín la expone Martín-Santos mediante

la aparición de un personaje-narrador amigo del joven, que no es otro que la voz del autor tratando de penetrar el pensamiento huido y cínico del protagonista. Estos fragmentos dan la oportunidad al narrador de exponer en boca de Agustín unas elaboradas disquisiciones sobre la verdad, las costumbres sociales, la hipocresía de la gente del pueblo y una ácida censura a la religión (TD 99-103).

La represión en que ha vivido Agustín toda su vida da paso a una agresividad disimulada que canaliza en un acentuado instinto de superación, de triunfo, que le proporcionarán el poder y el reconocimiento tan desesperadamente necesitado por años. El ejercicio de las oposiciones da lugar a una crítica severa de los procedimientos y las actitudes tanto de los miembros del tribunal examinador como de los opositores que:

. . . pálidos, habiendo perdido un término medio de cinco kilos en los últimos seis meses, peritos en artificios mnemotécnicos, repasadores en noches de insomnio sobre la cama humilde y las sábanas arrugadas —por las inquietudes del cuerpo— de los artículos del Código, nerviosos concededores de varias clases de sudor frío . . . (TD 181)

Agustín sale vencedor "número uno". Sin embargo, esto no le proporciona como decían los otros "la mayor alegría de su vida". El joven ganador se confiesa: "Siempre me fascinó la idea pura de la Justicia' . . . 'pero no por eso creí nunca que ser juez fuera algo en lo que yo pudiera resumirme'" (TD 194). Pensaba que:

Hay una cierta satisfacción instintual en ejercer el derecho a juzgar. Hay quizá una cierta gratificación sádica al inflingir con plena legalidad sufrimiento al prójimo. Todo eso y otras cosas no claramente comprensibles deben constituir la base de su determinación. (TD 180)

Este fragmento de Tiempo de destrucción es quizás el que dé la clave de lo que su autor anunció en el prólogo que sería un símbolo. Desdoblado en el amigo de Agustín, el narrador-autor, intenta indagar dentro de la interioridad de su personaje y trata:

. . . el análisis completo de la vida, de la nueva situación planteada y de las consecuencias que una emancipación real —no sólo económica sino también autoritaria y social— pueda acarrear para un joven de inteligencia superior y personalidad extrañamente desarrollada, diferente a los demás en cierta medida . . .
(TD 193)

La emancipación que el nuevo oficio le traería a Agustín, rompía su dependencia económica, ya que el puesto de juez le ofrecía un sueldo decoroso; en lugar de obedecer ciegamente a todos los que hasta ahora le habían mandado, su nuevo cargo le ponía en posición de ser él el obedecido, de dar órdenes, de pasar juicios, y, al mismo tiempo, la oscuridad social vivida a consecuencia de haber sido hijo de un maestro mediocre, becario de un colegio y sin posición social, cambiaba repentinamente con el rango que corresponde a la función judicial que iba a desempeñar. ¿Qué consecuencias tendría esta brusca independencia en todos sentidos? En un diálogo de personaje-autor, que recuerda al de Unamuno con su Augusto Pérez, Agustín se enfrenta a su amigo (¿Martín-Santos?) y le pregunta dudando: "¿Es que, porque yo sea juez, voy a dejar de ser yo mismo, de pensar y vivir de otra manera lo que yo quiero vivir, los experimentos fundamentales en que tan interesado te encuentras? (TD 195). Es preciso hacer aquí una mención a la nota a pie de página en la que el autor había escrito otra variante que lee: ". . . vivir de

otra manera más auténtica lo que tú quieres que yo viva" (TD 195).
Y continúa Agustín asegurándole: "'Pierde cuidado. Ya te avisaré cuando los realice'" (TD 195).

El narrador toma la palabra de nuevo y haciéndose cómplice de su personaje continúa la intriga:

Yo sabía a que se refería con aquel cuando los realice. . . . Había en la actitud de Agustín una provisionalidad previa a un descubrimiento, según el cual yo debía mantenerme en los bordes del abismo de su amistad hasta que él hubiera manifestado con su ¡Eureka! que sí, que allí estaba la tierra prometida, al fin descubierta, y que encaramándose en la punta de los pies había conseguido ver de lejos la tierra firme en que yo también me apresuraría a posar las plantas de los míos discipulares y, desde entonces, comenzaría una nueva etapa sobre la que ambos podrían edificar una nueva vida . . .
(TD 195)

Ya Martín-Santos había anunciado que con sus obras se proponía destruir para luego construir sobre nuevas bases. Agustín también, como portavoz de su creador, se propone destruir las complicidades de las gentes:

. . . a título de operación previa y necesaria para realizar una investigación más profunda luego. La complicidad es el cemento social, pero quizá no sea la última base en que la sociedad se consolida. Quizá haya ciertas armaduras más rígidas contra las que la espada de la Ley quedará mellada. (TD 196-197)

Esta es la esperanza de Agustín, "si quiero ser juez es porque creo que el juez es el único que posee el escalpelo con que romperlas. Siempre me ha obsesionado las complicidades de las gentes" (TD 195) y pasa a describir lo que él cree son las complicidades, en que el engañado disfruta del engaño:

. . . sólo es posible engañar a alguno porque está predispuesto, con entusiasmo loco, a que el mundo sea un mundo de engaño y de estafadas gentes que no llegan a odiarse . . . La complicidad es la máxima fórmula social y por horror de la complicidad estoy dispuesto a ponerme fuera de ella: esto es, a ser juez. (TD 196)

La discusión entre el narrador y el personaje, entre el autor y su creación, continúa cuando el escritor le reta:

'Pero, no has entrado tú también en el juego de las complicidades por el simple hecho de haber querido ser juez, de haberte estudiado bien los doscientos cincuenta temas, de haber actuado brillantemente . . . de haber aceptado al tribunal de la oposición como verdadero Tribunal de unas Oposiciones . . . (TD 197)

A lo que Agustín reacciona:

'No, —replicó con ciego orgullo—, porque yo no he aceptado que eso fuera la mayor alegría de mi vida' . . . Sabes que no es lo mismo orgullo que alegría. Es más, sabes que son términos opuestos. La alegría es el estado de ánimo del éxito vulgar. Está alegre el hombre en medio de sus complicidades. . . . Pero yo no me he alegrado; yo he permanecido fuera. Lo que parece casi alegría que hay en mi orgullo, es satisfacción de saber que, como me lo había propuesto, he podido permanecer aparte y que los caballeros del tribunal, víctimas de las manipulaciones con que he honrado sus orejas, todas ellas extraídas de los mismos libros que ellos estudiaron . . . han cumplido con su deber de darme el número uno, en un esfuerzo de ser fieles a las complicidades que, con figura de legalidades, les han encaramado sobre el podio hasta el que asciende y le embriaga el aroma del miedo' (TD 198-199)

El narrador indaga sobre la naturaleza de la investigación más profunda que Agustín empezaría más tarde y éste contesta "'Tú sabes cuál es la investigación . . . , es la misma de siempre . . .'",

y cada vez más oscuro continúa, "Lo peculiar de esa investigación es que es necesario emprenderla a pesar de que, al hacerlo, se sabe de antemano cuál será su resultado . . . " (TD 201).

Se ha tratado de establecer un nexo entre la función que pretende ejercer Agustín, de destrozador de complicidades, que no es más que otro nombre para estructura social, mitos, historia, costumbres arcaicas, atraso, estancamiento de generaciones y la posible reestructuración de nueva vida, con la función que proponía el creador del personaje, o sea, Agustín como portador de la ideología santiana.

Pero aquí el autor le juega una mala pasada a su personaje: Conscientemente, la mente brillante, analista, siempre alerta de Agustín ha sido capaz de mantenerse fuera de estas complicidades; es más, las ha sabido manipular con astucia y frialdad durante las oposiciones. Pero otra cosa muy distinta es el plano emocional inconsciente. Este ha sido afectado por las complicidades ajenas a Agustín, aun sin él tener conciencia de ello. La novela comienza en el lugar en que se encuentre este estudio ahora, es decir, cuando Agustín, habiendo triunfado, sintiéndose conscientemente emancipado social, económica y autoritariamente, se dispone a consumir el mayor acto de su libertad, de su autorrealización de varón, el coito de una mujer.

Después de una elaboradísima preparación, calculada hasta el último detalle y relatada con irónico humorismo por el narrador, Agustín se asegura de que sus acciones se deben a "un acto libre",

que era algo que él "había decidido mirando cara a cara al sol para comprobar cuál es el verdadero secreto del mundo sobre el que se ha hablado demasiado" (TD 237-38). El narrador cuenta como:

Agustín, héroe consciente de sus determinaciones, para el que la puesta en marcha de una decisión fue siempre precedida por el análisis teórico de los motivos en conflicto, tras haber vencido una larga serie de tabúes morales, sociológicos, psicológicos e higiénicos, decidió llegada la hora de poner término a su virginidad. (TD 65)

Con una técnica narrativa behaviorista se describe la acción que tiene lugar entre Agustín y la prostituta seleccionada después de un complicado proceso selectivo ocurrido en el bar. Un largo y detallado preámbulo conduce a la siguiente escena:

El cuerpo de ella, con las dos piernas, los dos pechos, los dos brazos, los dos ojos pintados, las dos orejas a los lados y todos los órganos impares ordenadamente situados en la línea media, se ofrece ahora con la precisión total de la llamada sexual o pose de oficio.

El cuerpo de él permanece englobado en su traje azul marino y no responde a esta llamada con las transformaciones predeterminadas por la especie, que son condición necesaria para el regocijo que se supone producido por el yacer simultáneo . . . (Agustín) se acerca inclinándose al objeto alargado que el lecho sustenta, blanquecino e inmóvil . . .

Cuando el cuerpo de él, gracias a su movimiento de flexión, ha hecho posible que los labios entren en contacto con cualquier parte del cuerpo de ella, la falta de los fenómenos fisiológicos debidos se haría patente si hubiera imitado con su propia desnudez la presteza profesional del cuerpo de ella. Pero, por el momento, el ocultamiento del pantalón bien planchado, de la chaqueta no desabrochada y de la escasa luz de la alcoba, permite que esta ausencia permanezca no óptica aunque sí táctilmente comprobable. (TD 57-58)

Consciente de su impotencia sexual, Agustín abandona la habitación y con amargo sarcasmo reflexiona monologando:

SOMBRIA CARCAJADA del destino.

Para eso he estado tanto tiempo pensando tanto tiempo intentando atreverme tanto tiempo creyendo que había llegado el momento que de ahí en adelante ya estaba hecho lo importante que mi vida empezaba ya virtualmente en aquel instante en que por fin rotas las garras de los terrores primitivos acabada de destruir la frontera inmemorial de la infancia abriendo caudalosamente los brazos a la vida a la carne a la realidad cálida iba a ser posible que empezara un nuevo camino a cuyo extremo me esperaba como un placer o como una realidad la confirmación de mi pertenencia al mundo de los otros de los duros de los fuertes de los que se atrev. . . (TD 47)

Hay otra versión de este primer capítulo, desechada por el autor, mucho más larga, más elaborada y a nuestro juicio mucho más lograda, que se incluye en la página 233 del libro.

La "carcajada sombría" la siente Agustín cuando él se consideraba apto para emprender su liberación sexual, basándose en una completa concienciación de sus actos y, sin embargo, se cerciora de que las barreras conscientes que resultan en su impotencia no han sido eliminadas. El miedo a la mujer, provocado por el recuerdo de su madre llena de sangre después de matar el cerdo, es a madre rechazante y petrificante como una Medusa; el horror al pecado y a su consecuente condenación eterna, a pesar de asegurarse una y otra vez que su interés sexual era pura labor de investigación, de saber "por qué orificio la nueva vida entra desde fuera desde el elemento fecundante y sale luego tan pimpante tan galana . . ." (TD 49);

pese a que su involucramiento con la prostituta no sería más que otra prueba fría y calculada de su determinación, que "habría hecho honestamente, sin herir a nadie sin que la persona afectada sentido ya pasada la frontera sino la sensación habitual de cualquier noche de trabajo" (TD 50-51), auncon toda esta serie de racionalizaciones, Agustín es incapaz de realizarse en toda la plenitud de su sexo, con la consiguiente dosis de frustración y enajenación, cuya sublimación buscará. Castilla del Pino dice al efecto:

No es comprensible desde ningún punto de vista que una tendencia instintiva de una fuerza incomparable, como es la sexual, puede ser coartada sin que el eco de su presencia latente no condicione decisivamente el destino ulterior del individuo. 19/

Y más adelante explica: ". . . la represión por sí misma, y específicamente la represión sexual, es modeladora de la totalidad de la persona, que se ha de expresar mediante peculiares pautas de comportamiento", por lo tanto, agrega:

. . . la internalización de la represión impuesta y la adquisición del mecanismo represor son, en cualquier caso, perturbadoras, y la cuantía de la perturbación —lo que habrá de decidir el comportamiento externamente anómalo o externamente normal, pero íntimamente anómalo,— vendrá determinado por una serie de factores . . . 20/

A estos factores se ha aludido anteriormente cuando se comentaron las circunstancias que rodearon la infancia de Agustín, los cuales son de una evidencia tal que no puede caber duda de que la personalidad del protagonista se haya resentido de los mismos. Como inferencia de cuanto precede, puede reconocerse el carácter totalizador de los efectos de la represión. En su trabajo sobre la re-

presión sexual Castilla del Pino apunta:

Quien asume la represión sexual como instancia censora precisa, indeclinable, puede, no obstante, contravenirla, pero aún así se vive para la represión y se actúa en todo instante bajo el trasfondo de los contenidos que reprime. . . . Los efectos devastadores de la represión sexual no se derivan tanto del hecho de que la instancia sexual se reprima cuanto de los efectos que la asunción de la represión lleva consigo. 21/

Segunda parte de Tiempo de destrucción

En la segunda parte del libro se encuentra Agustín que llega a hacerse cargo de la plaza de Juez de Instrucción en un pueblo que Mainer ha identificado como Tolosa, aunque el nombre no se mencione en el relato. En la primera sección de la segunda parte, se hace una descripción geográfico-moral del pueblo a donde ha ido Agustín a ocupar su posición de Juez y a esconder su frustración, cuando menos a los ojos de los demás, gracias a la adquisición del éxito social. Pero, tras este aparente éxito, hay una falsificación de la propia vida y la suplantación de ella por una vida prestada. En este caso el éxito adquirido no es suficiente, porque no está basado en el proyecto propio. Agustín, después de su fracaso sexual ha tratado de sublimar su libidinosidad entregándose a la función de juez de instrucción donde intentará "comprender cómo se desarrolla la tranquilidad de esta villa en que se superponen paradójicamente dos naturalezas distintas" (TD 304-305). Con su afán de investigación contempla las dos naturalezas de que se compone la ciudad, una:

. . . administrativa con sus terratenientes, sus comerciantes, sus mercaderes y sus profesionales, liberados: el notario, el registrador, el médico, el veterinario . . . (TD 305)

éstas en estado decadente, y la otra, en estado ascendente, constituida por "la sociedad industrial con sus proletarios, sus garajistas, sus ingenieros y sus gerentes . . ." (TD 305).

Con este hundimiento en el trabajo continúa Agustín su proceso de alienación. La libertad socio-económica de que disfrutaba no ha podido eliminar los complejos y su profesión contribuye a ensanchar más la distancia que hay entre él y los otros. La misma naturaleza de su oficio contribuye a que las relaciones y los contactos personales estén viciados por la sospecha, la mentira, el disimulo, por ser "el juez extraño ser a quien todo hombre que llega a ser objeto de su trabajo mantiene a distancia con una muralla de mentira, de recelo y de confesiones incompletas" (TD 306). El clima de monotonía y meditación en que se había envuelto Agustín se rompe cuando:

. . . víctima de su curiosidad, de su juventud, de sus deseos sexuales insatisfechos, de su irritación contra el aburrimiento pueblerino (es decir, del residuo extrajudicial de su naturaleza que no había llegado a perder total vigencia, como en sus colegas más adelantados), se había dejado ir hasta el Casino. (TD 313)

Allí se estaba celebrando el carnaval en que todo el pueblo, rota toda posibilidad discriminativa, se revolvía unido por una embiagrez común. Agustín, "vestido de oscuro, sin antifaz alguno, con su andar de esquina laterizado, se atrevió a subir por la vieja escalera en ángulo . . ." (TD 314). Al igual que Pedro en Tiempo

de silencio que en cuanto entró en el café se dio cuenta que eso era "precisamente lo que no le apetecía" (TS 65), Agustín "sintió un primer regusto de repugnancia y comprendió que se estaba equivocando" (TD 314). A pesar de esto Agustín no retrocedió y se dejó llevar una vez más, como tantas otras veces en que su consciente racional le dictaba una cosa y su instinto le dominaba con otro mandato. Así Agustín, por "una ley psicológica que siempre hubo de dominarle", o sea, su inhabilidad de controlar sus impulsos y manejarlos en un plano consciente, "y que probablemente constituye la última explicación de su destino, le hizo seguir adelante, a pesar de la más lúcida conciencia de inadecuación" (TD 314). Aun sabiendo de su "lúcida conciencia de inadecuación", Agustín no reconoce el inconsciente impulso afectivo que le domina, sus deseos sexuales insatisfechos, que inconscientemente espera mitigar entre aquel revoltillo de gente. El autor no deja duda de sus intenciones cuando describe la actuación de Agustín, que de hecho, "fue subiendo uno a uno los escalones de aquella escalera de Jacob" (TD 315), y en lugar de pararse en el portal o en cualquier otra parte del salón, instintivamente:

Se sumergió sin más en la pegajosidad adherente del pasillo: lugar privilegiado desde la barra del bar sin tregua de boca aspirante hasta el salón de danza sin cese de cuerpos impelentes. En tal lugar umbilical y membranoso se construía la dinámica del magnetismo animal de aquella noche. En aquellos metros de pasillo, penumbrosos y fornicatorios, como introito vaginal que condujera a los procelosos reinos de las Madres, se realizaban los contactos decisivos en que los pudores perdidos elegían unidireccionalmente su destino: allí roces deliberadamente pecaminosos alcanzaban la virtualidad necesaria para provocar,

Deo volente, honestos matrimonios en el curso del año venidero o bien, Deo no volente, para atender eficazmente a la población de las granjas de expósitos que la Excma. Diputación Provincial, admirablemente previsora, ha dispuesto para el caso. En este lugar eugénico y preciso es donde Agustín, que seguía mostrando en algo de su gesto su no pertenencia a la colectividad en que aparentemente anegado se veía, sufrió su propia violación. (TD 315-316)

Durante la fiesta una máscara, cuyo "confuso sexo apenas podía deducirse de la agria melifluides de una voz equivocada" (TD 316), se le acercó al Juez comenzando por darle un clavel y más tarde molestarle con un: "¡Mascarita-juez, no sabes nada!"; "¡Qué no sabes nada, mascarita!". Mordido por el acicate de la curiosidad, Agustín preguntó: "¿Qué es lo que no sé?" y trató de atraer hacia sí la máscara, "con un movimiento no reflejo, sino deliberado, que provenía de las partes conscientes de su voluntad" (TD 317). Nótese como el narrador destaca la naturaleza consciente de alguno de los actos del protagonista en oposición a otros que los cataloga como impulsos puramente salidos del inconsciente, sin la censura previa de la voluntad. La máscara continuó persiguiendo al juez con la intriga de la muerte del sereno, y:

Sintiendo que le iban a hacer burla de la toga, con esa susceptibilidad despierta que, por lo mismo que no se sentía plenamente juez, le hacía dolerse más de que, de las partes de sí mismo que con el ser-juez coincidiera, alguien se burlara. (TD 317)

Agustín contestó bruscamente con un "¡Déjame en paz!". A la insistencia de la máscara, Agustín "Sintió el impulso de huir, pero, por qué . . . 'El crimen del sereno', ¿qué sería eso del crimen

del sereno? Una broma de mal gusto. ¿Pero por qué le seguían persiguiendo?" (TD 319). El juez decidió investigar y dirigiéndose hacia la máscara de obvia extracción homosexual consiguió que ésta pronunciara una palabra: "Lucía". Una extraña reacción se apoderó de Agustín que "sintió una alegría vaga. Aunque por un camino extraño, le había aceptado el reino multitudinario: Había sido reconocido y convocado: era cierto que existía" (TD 320). Es necesario notar que es precisamente en el baile de máscara cuando Agustín se presenta tal como es, con su "disfraz de juez", cuando paradójicamente se siente reconocido y existente. Para sí Agustín no se sentía con identidad, por eso no sentía la necesidad de cubrir su traje de juez para asistir al Casino. El traje de juez era como un disfraz, no le pertenecía, no era él, sino que estaba representando un papel bien aprendido, sin identificarse emocionalmente con él. Era su máscara. Cuando desapareció la Lucía, Agustín "volvió a su vergüenza de no ser máscara"; pero ya no importaba porque él era más máscara:

. . . al no mostrar atributo alguno de carnaval en un ambiente en que lo natural . . . era ostentarlo. . . . Un traje oscuro puede parecer más máscara, ya que, . . . ¿qué es lo que quiere ocultar el hombre que se obstina en no descubrir mediante ocultamiento alguno el deseo oculto que lo mueve? (TD 320)

Otro encuentro, esta vez con la máscara-obispo interesándose por lo que había dicho la Lucía, y el juego de palabras que usó en su cuestionar, contribuyó a incitar la ya despierta curiosidad de Agustín: "La concupiscencia inédita que —tras la tentación carna-

valesca— rompió el equilibrio de Agustín imponiendo a su vida un ritmo nuevo, fue la pasión de la clarividencia" (TD 327). El juez, después de aquella noche, y contra todas las amonestaciones del secretario del juzgado que le aconsejó que no se metiera en eso, comenzó a reabrir la investigación y se aproximó a la carga de datos, comenzando sus suposiciones de todo lo cual creyó "discernir con certeza (totalmente infundada) la verdad" (TD 327) sobre la muerte del sereno.

Siguiendo el curso de su investigación sobre el asesinato ocurrido tres años antes, y nunca resuelto (episodio tomado de la vida real, con ciertas variantes, según apunta Mainer en el prólogo), Agustín se dispone a conocer la familia del ingeniero-jefe de la fábrica, quien según sus cálculos previos, era figura clave en el caso.

La descripción de la visita hecha con gran sarcasmo y comentarios irónicos, muy a lo Martín-Santos, pone de manifiesto el ambiente en que se desenvuelve la familia. El "ingeniero-jefe y la única-hija-heredera su esposa", le esperaban en compañía del "mismo prócer". Martín-Santos hace el retrato de los distintos personajes dejándolos producirse y definirse mediante sus palabras y actos, ayudado por ciertos comentarios del narrador. Al dueño de la fábrica lo presenta como hombre amable y distinguido, pero al momento pasa al comentario irónico cuando se refiere al modo en que recibe al juez, con palabras:

Entre las que podía ser fácilmente discernible alguna de indudable impulso halagador y adulterio, tales como 'gran capacidad', 'número uno', 'mi amigo el Presidente de la Audiencia', 'destacado intelectual', 'enriquecimiento de nuestras relaciones', 'feliz oportunidad de trabar conocimiento' . . . (TD 334).

El dueño de la fábrica, con patente compulsividad e interminable letanía, pone a Agustín al corriente de la historia del pueblo, de la fábrica, del desarrollo económico y social del pueblo, de sus conocimientos intelectuales, en fin, en pocos minutos ha desplegado frente a los ojos de Agustín la vida de la familia, no sin antes hacer una apologética elaboración sobre la aunque increíble, útil pestilencia del río-cloaca: "Los olores del río, si señor; los olores del río los hemos hecho nosotros. . . . Estamos orgullosos de lo mal que huele" (TD 335). Mientras el "rico-hombre" no paraba de hablar, era contemplado por el ingeniero-jefe y su mujer. El ingeniero "parecía estar tranquilo. Había oído ya en varias ocasiones lo que el suegro decía y aún tendría que oírlo muchas veces más" (TD 336). La hija, por el contrario:

. . . se agitaba nerviosa. . . . No había llegado a la treintena. No tenía aún arrugas. La boca dejaba caer apenas la comisura, no por efecto de gravedad, sino por la contracción repetida, que quizás la ayudaba a soportar la continua acumulación del miedo. Miraba al juez con expresión de pánico y era la más ajena a la oratoria de su padre. (TD 336)

Al reabrir la investigación del crimen fueron llamados los mismos testigos que aparecían en los folios amarillentos de la primera encuesta. Tres años habían transcurridos desde el incidente y el pueblo parecía haber olvidado. La reapertura del caso, con

sus anticipadas repercusiones e indudable misterio produjo gran inquietud entre la población. Utilizando una técnica parecida a la usada en Tiempo de silencio, cuando los cuatro personajes van simultáneamente meditando al ir a buscar a Pedro al prostíbulo, la investigación se conduce con la visión paralela del muerto y de los sucesos ofrecidos por los testigos. Otra vez hay oportunidad de pensar en el perspectivismo orteguiano cuando el mismo episodio y las mismas personas son vistas desde tan diferente ángulo por unos y por otros. Para la criada el sereno: "Era muy buen señor. No me quería besar ni nada. Sólo ver. Enseñar la fábrica. . . . Era muy buen señor . . . " (TD 347). La esposa de la cual estaba separado confiesa:

'No había manera de vivir con él. Tuvimos que separarnos porque le gustaba pegar. Siempre le gustó. Me pegó desde el primer día. Por fin me marché. No había niños. . . . Salíamos los domingos. . . . Tenía dinero. Ibamos a una tasca. . . . Pasábamos toda la tarde. El no hablaba nada. . . . Tenía malas amistades. De cuando la guerra: hombres de esos. Era un poco raro. El que llamaban la Lucía venía a veces a la tasca y él me decía que me fuera un rato. Luego estaba más serio. . . .' (TD 347)

El dueño de la fábrica no tenía quejas, el muerto "Cumplía bien como sereno. . . . Yo no quise exigirle demasiado. . . . Debía ser buen hombre en el fondo. . . . Le coloqué porque me dio lástima. Era un hombre sin oficio. Había estado en la guerra en el lado rojo y luego se había ido arrastrando varios años por los campos de concentración . . .". Los de la ronda declararon: "'Yo creo que él se lo buscó . . . tenía amigos, gente rara con la que solía

vérsele. Era un hombre raro. No se comprende, con sus antecedentes, pudieran colocarle de sereno". El ingeniero se sintió apenado: "¡Pobre hombre, quien lo iba a decir!", admitiendo la posibilidad de su equivocación cuando escuchó dos voces por teléfono: "Y en último caso, aunque hubiera podido notar —cosa que no llegué a advertir con toda claridad— que se trataba de otra voz, habría debido suponer que era simplemente la de un compañero de borrachera" (TD 348-354).

La declaración de Margarita,^{22/} la hija-del-hombre-rico, es la más interesante por la agresividad y temor que se denota en sus palabras. Defensivamente alaba a su esposo como "Mi marido es un padre modelo y un esposo perfecto"; justifica a su padre: "Mi padre quedó delicado de la guerra y por eso tiene los nervios a flor de piel. . . . Mi padre siempre ha tenido plena confianza en mi marido. . . . El está ya un poco fatigado. Ya sabrá usted que padeció mucho durante la guerra. . . .", y, evidentemente molesta ante el interrogatorio replica: "No, no me excito; es que no comprendo por qué todo esto. Este asunto ya está. . . . clasificado. No creo que ahora sea momento de venir a. . . ." (TD 352-353).

El empeño neurótico de Agustín de esclarecer los hechos que dieron por resultado la muerte del sereno y a lo que se ha dedicado con frenética compulsividad, quizás aún más por tratarse a todas luces de un crimen producto de pasiones sexuales, resucita el fantasma de la Guerra Civil entre los miembros de la sociedad vasca. Oportunidad que aprovecha el autor para hacer una crónica de los

efectos físicos y morales de la contienda.

La familia del ingeniero, producto de este mundo, es vista por un informante como "personas muy honorables . . . el ingeniero siempre se ha portado de modo irreprochable" y elaborando en la vida del matrimonio, agrega:

'Hace muchos viajes fuera, por asuntos de negocios. Su mujer no le acompaña. . . . Nunca viajan juntos, pero se presentan siempre unidos y felices en público, en las festividades locales, en misa, en los conciertos y en la ópera de la capital. . . . No tienen enemigos, aunque quizá si envidiosos.' (TD 353)

Refiriéndose al padre, el dueño de la fábrica, los informes son "reservadísimos":

. . . es otra cosa. Estuvo envuelto en muchos asuntos cuando la guerra. Estuvieron a punto de fusilarlo durante la dominación roja y salió de la cárcel furioso, pálido, me acuerdo. (TD 353)

El informante cuenta que el prócer antes había tenido amigos, "Era patrón liberal. Tenía menos huelgas que los demás". Pero cuando salió de la cárcel la experiencia debió transformarle, el miedo a la FAI hizo su estrago y:

' . . . cuando volví, fue inexorable. No le podría decir por qué. Acumuló odios. Más que ningún otro. Porque algunos pensando que eran amigos de él, creían que les iba a proteger. Pero no protegió a nadie. O creyó que era su deber. Fue inexorable. . . . Quedaron aislados. Porque los otros, que sabían lo que había hecho antes, sus pactos con los sindicatos, tampoco le querían mucho. Era tan orgulloso. Se quedó solo. (TD 353)

La historia de un hombre, un ejemplo de lo que la guerra produjo, como muestra de lo que todo el pueblo debió haber sufrido, con la

consecuente sospecha y falta de unión entre los vecinos, el vivir cada uno para sí, el temor al poderoso. Esto se ven en la investigación del caso del sereno en que no pudo haber proceso por falta de pruebas, lo cual se traduce o en una indiferencia absoluta por la vida de uno de los de abajo y un desprecio por la labor de la justicia, o en un terror a desenmascarar los poderosos, posible cómplices del crimen, y sufrir las consecuencias. Ante el problema, el pueblo prefiere callar, guardar silencio y seguir viviendo cada uno en su celda personal, aislados, alienados, aun dentro del bullicio del carnaval anual.

Entre los estudios de personajes hechos por Martín-Santos y la exposición de los complejos matices de una psiquis atormentada por la frustración sexual, las tradiciones, la hipocresía social, etc., la figura de Matilde sobresale como una estupenda síntesis de los fracasos personales que aquejan a un grupo social. Matilde es el prototipo de la desvalorización dentro de las relaciones humanas. Un ser al que no es el hambre, ni la miseria, ni la incultura, ni las privaciones de ninguna clase la que la han conducido al estado de vida vacía y desoladora que lleva. Si en Tiempo de silencio, Ricarda-Encarna fue la reunión de todas las atenuantes negativas que la convirtieron en un producto subhumano, Matilde, por el contrario, es el ejemplo vivo de que un ambiente afluente no garantiza tampoco una vida emocional estable y feliz.

Matilde había sido casada con un hombre que su padre "trajo de fuera" y lo que ella pensó que era "mera combinación de poderes,

compra de un técnico adecuado para dinastía industrial cuyo único descendiente es hembra" (TD 355), se transformó en "tremenda aventura personal", que la va a "destruir de un modo total y trágico salvo que los poderes de la resignación y de la esperanza la permitan subsistir" (TD 355). Una vez consagrado el matrimonio, Matilde "descubre que lo innombrable ha tomado posesión de su lecho", iniciándose para ella "una era desolada en la que únicamente le acompaña el pensamiento de la continuidad de sus hijas" (TD 355). La hija del hombre rico del pueblo, dolorosamente:

. . . observa que el técnico adquirido por su padre gracias a ella (no al cuerpo de ella ni a la belleza, sino a la significación ritual de su posición social, de la cualidad estatuida de continuaria de la casa), además de cumplir con sus funciones de técnico . . . tiene una realidad instintiva, unas apetencias, unas acciones íntimas que a ella se le escapan y que estima que son vergonzosas . . . (TD 356)

Ante la crisis que el descubrimiento de lo "innombrable" causó en Matilde, ésta quedó' atezada:

. . . con una dúplice secuencia de posibilidades no advertidas: por una parte . . . por la parte del técnico nada atolondrado sino avariciosamente vuelto hacia las necesidades para las que una infancia que ella nunca escudriñó le había hecho sensible . . . por la parte de ella misma (no mediante otra operación intelectual, sino mediante la misma operación con la que descubrió los múltiples dobles fondos que se ocultaban tras la aparentemente elemental pujanza del instinto de su esposo), descubrió que su propia e ignorada vida podía tener importancia para ella y que una felicidad que no podría describir ni aún imaginar, pero de la que había adquirido cierta noción, podría (si todo hubiera sido diferente) haber sido posible . . . así esta felicidad-imagen había aparecido brotada de su carne y la quería asir con sus dedos, aunque no fuera sino posibilidad y

no llevara consigo nada positivo, sino que tan sólo (puesto que no había de ser realizada) llegaría a dar forma a una desesperación que sin ella habría pasado inadvertida. Y que esta felicidad posible tuviera que ver con el hecho de que el ingeniero ejercitara unas prolongaciones vitales de las que toda presencia femenina estaba excluida no era sino la demostración más clara de la falsedad de cada mediocre éxtasis dificultosamente obtenido sobre el lecho . . .
(TD 359-361)

Matilde llega a cerciorarse de la homosexualidad de su esposo, no sólo por las dolorosas experiencias personales, sino también por "los sucesivos anónimos que iban lloviendo sobre ella" y, "fue incubando cierta envidia por la carne del marido . . . que era capaz de gozar en lo prohibido y al mismo tiempo . . . funcionar en lo legalizado" (TD 362). Así la frustrada esposa desarrolló una doble vida: "la resignación diurna y la vida imaginaria. . . . La resignación diurna tomaba la forma consciente y aparente de su preocupación por el futuro de sus hijas. . . . La vida imaginaria comenzaba en el mismo borde salobre de su lecho" (TD 363).

Mediante un delicado y peligroso mecanismo de evasión fantástica o escapismo, Matilde, "era capaz de apartar la figura de lo innombrable y de sustituir el cuerpo pesadamente resoplante y allí yacente . . . por otro cuerpo rubio y largo con el que valsaba indefinidamente", consiguiendo a veces, "cierta contracción modesta de la espalda en la que sustituía los anteriores éxtasis . . ."
(TD 363-364).

Este tipo de evasión fantástica a la que se entrega Matilde supone un grave perjuicio para la integridad del yo. El desarrollo

del yo se hace gracias a su relación con la realidad:

. . . a falta de una relación real con el objeto, el sujeto tiende al establecimiento de relaciones objetales fantásticas o, mejor, fantasmáticas. Esto ocurre siempre que la estructura de la realidad deja de ser gratificante, o, simplemente, es imposible su aprehensión como tal. El sujeto recurre entonces a la verificación de relaciones objetales ilusorias. . . . La fantasía erótica denota la irresolución del problema al nivel de la necesidad sexual. 23/

Una relación objetal fantasmática supone la regresión a niveles infantiles. Este tipo de evasión implica una disociación del yo: un yo que se obliga a la atención simultánea a la realidad por una parte, y, por la otra, a la construcción de una vida oculta en donde la pobreza de sus relaciones reales es suplantada por unas relaciones de objeto ilusorias, pero ricas y gratificadoras. No sólo Matilde se disocia en sus nocturnas fantasías, sino que deses- peradamente se agarra a lo que constituía el eje de su existencia:

. . . su resignación diurna hecha de amor maternal, de crédula ilusión ante un inimaginable cambio del problema en el futuro y de una esperanza agarrotada (en la que se materializaba su desesperación) de que nunca nada de lo que ella sabía acabaría por hacerse público.
(TD 365)

Esta necesidad obsesionante por mantener en secreto su vergüenza no era precisamente un miedo a la opinión pública ni al que dirán de aquella sociedad a la que despreciaba:

. . . sino que le parecía que la indignidad que tan precisamente señalaban los anónimos y en la que creía, a pesar de que antes de su llegada apenas si había tenido noticia de que tales cosas ocurrieran, no acabarían de ser reales mientras permanecieran en la penumbra en que,

por el momento, se habían contenido y que no le obligaba ni siquiera a ella misma a confesársela por cierta . . . (TD 366)

Para asegurarse de que su secreto se mantendría bien guardado, Matilde había creado una conveniente "dualidad en su postura ante los hechos"; por un lado convencida de la certeza de la infamia, "y la prueba era la desaparición de sus éxtasis, la oscuridad im- puesta a los actos de la alcoba y la repugnancia cierta . . . que la carne del marido inspiraba . . .)" (TD 366), trataba de ignorar- la; por otro lado, un instinto de conservación de su sanidad emocio- nal le hacía convencerse:

. . . de su no-verdad (no osaremos decir de su falsedad) en cuanto que los hechos pertenecien- tes a una esfera a la que ninguno de los entes reales a los que saludaba en la iglesia, en el cine, en una conferencia cultural, . . . tendría nunca acceso. Como el aceite y el agua, eran de naturalezas opuestas y entre sí resbaladizas y estancas las dos porciones de la realidad con las que se veía obligada a vivir . . . (TD 366)

Se comprende ahora el nerviosismo de Matilde ante la visita de Agustín en su función de juez, y su obvia excitación durante el interrogatorio. Su actuación se debe al terror de que el secreto que con tanto celo ella ha mantenido oculto se convierta en material de dominio público y que todo el andamiaje de su muy bien elaborada apariencia social se derrumbara y la verdad sobre "El desconocido con el que se acostaba", manchara su nombre y el de sus hijas. Porque Matilde "estaba convencida de que en el fondo del problema no había desarreglo glandular, sino lo que se podía denominar maldad"; si se empeñaba a fingir "aquella especie de pacto", no era por bon-

dad ni comprensión "de las perversas infidelidades del ingeniero", sino por "mantener indefinidamente separadas ambas esferas de la realidad". Se complacía en experimentar "una especie de paz espiritual", con la "clandestinidad de lo sólo por ella conocido", algo parecido a la paz "que logra obtener el creyente cuando su vergonzoso pecado permanece oculto para el mundo . . ." (TD 368).

Las investigaciones continúan y mientras Matilde temblaba de temor ante el descubrimiento de su secreto, Agustín se arriesga cada día más, adentrándose en un terreno que él sabe peligroso, pero al que se ve arrastrado por la misma naturaleza turbia y cargada de concupiscencia que va descubriendo a cada nuevo paso. Un anónimo, ingeniosamente insertado por el autor en una serie de reflexiones del narrador, que aparece en bastardilla dentro del texto en el pasaje ocho de la segunda parte, lleva a Agustín ante la presencia de la Lucía. El anónimo dirigido al señor Juez, está escrito con la mala fe "de quien escribe a uno porque sabe que no actúa como tal y la del que recibe el llamado y lo atiende precisamente porque no procede como juez, aunque siéndolo, quizás inexorablemente" (TD 369). Agustín al seguir la pista no está inspirado, bien lo dice el narrador, por su amor a la verdad, sino por otros motivos más personales y profundos.

En Bilbao, donde había sido citado en el anónimo, se encuentra Agustín, con la Lucía en un bar de dudosa concurrencia. La Lucía, sin el disfraz, "era un hombre sufriente. Un desgraciado. Una cosa débil. Su deformidad de cadera no era sino la expresión vi-

sible de una vida retorcida por la maldición" (TD 374). La Lucía se sentó al lado del juez y comenzó a derramar "su veneno rabioso . . . emitido por una boca fina de labios casi inexistentes, cuya lengua, aunque no bífida era larga y delicada . . ." (TD 375).

Agustín escuchaba sus quejas:

A los ricos no se les castiga, ¿eh? Ya sé que no hay castigo para los ricos. No crea que he venido aquí pensando que va a hacer algo . . . ¿A qué no sabe lo que le voy a decir? Si que lo sabe, lo sabe perfectamente pero no quiere oírlo. . . . ¿Sabe que también se lo dije a los otros, verdad, a los de antes? No quisieron hacer nada. Pruebas. No tienes pruebas. Tienes que probarlo. Es muy grave lo que dices si no puedes probarlo . . ." (TD 374-375)

Cada vez más intrigado por el giro que tomaban los acontecimientos, Agustín, a pesar de su repugnancia por el personaje de uñas pintadas nacaradas que tenía delante, le insistió en que hablara:

-Usted sabe que yo conocía al ingeniero . . . —arrancó la Lucía con toda la prudencia de un primer rubor—. Hace mucho tiempo, claro. Pero luego nos hemos seguido viendo, en tanto en tanto. Yo le hacía favores. . . . Sabe usted él viajaba mucho. Me visitaba. Yo tenía mi piso. . . ." (TD 376)

Agustín no pudo conseguir la información completa. La intervención del hombre vestido de obispo la noche de carnaval atemorizó a la Lucía, que se fue prometiéndole hablar más si el juez le visitaba en su piso. Este, no pudiendo abandonar la investigación comenzada por un secreto impulso que le dominaba, acudió al piso de la Lucía. La descripción del "piso de la marica" está hecha por Martín-Santos con frases cortas y objetivas, pero con velados comentarios de tono irónico, sobre todo en la anotación de los detalles:

El camuflaje de fotos de primera comunión . . .
 los pañitos sobre las tablas de los radiadores.
 Los búcaros con flores artificiales pero de
 delicados tonos pastel. La alcoba del amo de
 la casa. Otra alcoba. El culto a la madre
 desaparecida. Casi como un altar . . . (TD 379)

Allí estaba la Lucía, borracho, queriendo hablar, tratando de "ven-
 cer todos los miedos que puedan impedirselo", traspasado por el
 odio y la culpabilidad que tiene tras haberse vengado con anónimos
 dirigidos a la mujer del ingeniero de los desprecios de éste; roído
 por la envidia que le da la libertad que el dinero del ingeniero
 le ha podido comprar a éste para practicar sus debilidades, cuando
 él, la Lucía, tuvo que "huir de su barrio", y, "poner a su madre un
 piso y oír la llorar por la noche y saber que la estaba matando"
 (TD 380). Mientras que "el otro avanza con su automóvil de alto pre-
 cio a través de provincias", la Lucía ha sido insultado por la calle,
 y echado del barrio. Todos estos odios con los que ha venido enve-
 jeciendo la Lucía: rechazos, vergüenzas, culpabilidad del dolor
 infringido a su madre, se han acentuado ahora cuando sólo son re-
 cuerdos "aquellos sutiles triunfos vergonzosos, pero reconfortantes,
 que provenían de la tersa superficie de una epidermis"; esa epider-
 mis ahora ajada, cuyos triunfos "dejaran inexorablemente de repro-
 ducirse" (TD 380). La Lucía quiere vengarse del ingeniero, a quien
 había querido y a quien aún quiere: "Por eso quiere unificarlos a
 su vergüenza. No puede tolerar la vida falsa, la sobreposición de
 respetabilidad, de hijas, de matrimonio. Es la imagen de sí mismo
 y quiere volverle imagen de sí mismo. Porque le quiere, porque le
 ha querido" (TD 381).

Continuando la secuencia del manuscrito editado por Mainer, sigue una sección en la que Agustín está en la casa del ingeniero y Matilde le presenta a su amiga Constanza, rica bilbaína que tendrá gran impacto en la vida futura de Agustín según uno de los finales propuestos a la novela. El narrador aprovecha la oportunidad para exponer como las hijas de Matilde, al igual que su madre, aunque por distintas necesidades, viven también una vida de pretensiones en sus juegos infantiles de los que hacen cómplice a Agustín. Así se ve que:

Sus juegos son aprendidos de la vida. Son el resultado de una técnica mediante la que ciertas tensiones afectivas, no satisfechas por las relaciones con las personas auténticas que las rodean, encuentran su exoneración. (TD 388)

Compárese este comentario del autor con la nota 23 en páginas anteriores sobre la naturaleza de las creaciones fantasmáticas debido a relaciones afectivas no satisfechas y se comprobará que Martín-Santos, el psiquiatra, colabora con Martín-Santos, el escritor. Refiriéndose a los juegos imaginarios de las hijas de Matilde el narrador-testigo se dirige al lector preguntándole: "¿Por qué es necesario una vida secreta? ¿De qué tiene que defenderse hasta cuando se anega en apariencia de felicidad el ser humano?" (TD 388-389).

Termina la segunda parte con la inserción de una versión diferente del crimen del sereno. En esta versión, que no fue la finalmente aceptada por el autor, el relato se desarrolla en forma más tradicional y aparece la intervención del secretario Félix que

le recomienda que no abra la investigación con un explosivo "¡Deje usted eso, señor Juez!"

La tercera parte del libro, que según Mainer fue redactada primero, ofrece un estado narrativo progresivamente más alejado del realismo; el monólogo interior se complica y aparecen meditaciones de gran intensidad, como los desahogos autobiográficos de Aguedo, la primita semianimal de quien tanto se ocupó Agustín en la primera parte de la narración. Aquí Agueda hace un recuento doloroso, con narración perfectamente lógica, de su vida y su degeneración hasta el estado final en que ya se conocía por la descripción que Agustín había hecho del caso.

Otros dos fragmentos de profundo significado social-psicológico son los que relatan la vida de Constanza, la amante de Agustín según la deducción final. La descripción del relato de Constanza justifica su personalidad vacía, ambiciosa, consentida. Martín-Santos parece indicar que si los pobres no pueden escapar de su situación, las clases ricas se encuentran por igual atrapadas en su afluencia y no tienen control sobre su crianza. Este relato da oportunidad para que el "erudito omnicomprendivo" (TD 427) analice diferentes situaciones y elabore sobre una serie de problemas psicológicos-sociales. No parece gratuito el uso repetido del término "erudito omnicomprendivo" y de verbos como analizar, advertir, apreciar, etc. La naturaleza de la narración, como se verá a continuación, se fortalece con el estudio pormenorizado de tres personalidades obviamente desviadas: el padre de Constanza, la madre y la

joven bilbaína, las cuales Martín-Santos presenta con lujo de detalles, en un despliegue de sus conocimientos sobre dinamismo de personalidades anormales.

El comportamiento del padre es considerado como de una "manera, casi incomprensible o casi sacrílega" (TD 428); el señor se ponía a "cuatro patas por el suelo de la nursery" y permitía que Constanza niña "le estirara el pelo de la nuca o le besara en la mejilla embadurnándola de una saliva deliberadamente profanadora, o le mordiera el pabellón de la oreja . . .", cosa que el padre "permitía, por alguna extraña aberración de sus funciones parentales . . ." (TD 428).

La madre está descrita con un cuadro de claras tendencias neuróticas, hipocondríacas y masoquistas:

. . . vestida de negro, tan fuerte pero tan callada . . . transportada a lomo de roadster, a sus confidencias confesionarias, o sus obras de caridad . . . a sus visitas de médico en médico que la recorrían, con toda la atención requerida por sus ansias, cada una de sus articulaciones, cada fragmento de su piel . . . cada concavidad de su cuerpo . . . para suministrarle luego, envuelta en sonrisas engatusadamente tranquilizadoras, la clave ficticia de una salud nunca restaurada, el alivio que alguna fuerza interna obstinadamente rechazaba. (TD 429)

Constanza crece en este ambiente, con una madre con trazos masoquistas, que "obstinadamente" rechaza el alivio obligada por "alguna fuerza interna"; una madre que :reposaba oculta en su apartamento y desde allí inundaba la totalidad de la casa con una nube negra, impalpable e inconsútil" (TD 43). El padre comportándose como una marioneta del que la niña rica hace lo que quiere y en una casa de "extensión suprahumana", descrita como:

. . . el gran palacio de Neguri, con sus cuatro pisos rigurosamente amueblados, con sus tapices franceses llegados vía Londres, con sus salones Chippendale legítimos . . . con sus tres criados masculinos importados desde un mediodía impreciso y sus siete criadas femeninas provenientes del próximo caserío . . . (TD 429)

El personaje Constanza está elaborado bajo el más riguroso estudio psicológico de la evolución de una personalidad, desde su infancia hasta alcanzar su madurez emocional; Constanza, de una belleza perfecta, "que no era posible que emanara de un refinamiento biológico, sino del azar sorprendente" (TD 431), era "orgullosa y consentida", pero su actitud se justifica como producto de su crianza:

Su infancia fue el intento de una incrustación de omnipotencia. Se le demostró que tenía poder. Que ella era la que cogería el poder de manos de quien lo tenía . . .

Esta incrustación de poder fabricó un extraño aparato zoológico. En el interior de este aparato estaba ella, rosada y húmeda como un bichito joven. Pero de este núcleo vivo ella nada conocía. No sentía la amalgama de pétalos ni el jugo interior, sino lo de fuera, el vestido, el poder, las muñecas ciegas. Quedó entonces llena de un orgullo inevitable, que caramelizaba su timidez interior nacida de un no llegar a saber lo que verdaderamente quería. (TD 437)

La falta de identidad y autoconocimiento es palpable en esta descripción. La vida toda programada a sus deseos, en la que el menor antojo era orden para sus inferiores la condujo a una violenta soledad que la desesperaba:

. . . porque desgraciadamente para ella carecía de esa dulce imbecilidad que como un don más (y esta vez esencial) tantas veces dejan caer las

hadas en las cunas de las niñas-renacuajos de multimillonarios, que, adheridas a su renacuaje conservan para siempre la inmadurez afectiva de su infancia . . . (TD 438)

Constanza era demasiado inteligente, "carecía de esa imbecilidad, y a pesar, pues, de que todo contribuía a deformarla, a hacerla perderse en la babaza lenta de la riqueza femenina, no pudo conseguirlo" (TD 438). Esta inhabilidad de la chica de adaptarse a esa vida vana y sola que su afluencia le proporcionaba, le despertó "una necesidad no explicada de comprender un poco lo que había alrededor, detrás de la sombra del de a cuatro patas y detrás de los envoltorios córneos de su orgullo" (TD 438). En este proceso de crecimiento y experimentación, Constanza pasó "De renacuajo . . . a ninfa en metamorfosis" y luego de cansarse de toda investigación, la joven "Soñaba, imaginaba. En estos sueños le florecía el jugo de la carne que ella no conocía" (TD 440).

Martín-Santos, conocedor de los mecanismos defensivos que la mente humana adopta en las distintas frustraciones, hace aquí un estudio de la naturaleza del sueño y sus funciones y haciendo un diálogo con el lector: "—como ya el lector había adivinado sin esfuerzo—" (TD 441), elabora sobre el problema de Constanza y afirma "la naturaleza de la mujer es problemática" (TD 440).

El problema de Constanza era la naturaleza de sus sueños. El sueño suple las deficiencias de la realidad, las privaciones, las represiones. Pero, ¿qué objetivo podría tener el sueño para Constanza a quien nada le faltaba y la realidad cumplía sus más remotos deseos? El autor sugiere sueños: "Soñará que es una niña pobre

que se calienta en una noche de Navidad con las cerillas que va sacando de una caja y que se apagan una a una", o quizá, "Soñará que la persiguen los piratas y que, una vez cautiva, debe lavar los pies al capitán pirata que la insulta . . ." (TD 441).

El incisivo y detallado estudio de la transformación que va sufriendo Constanza se podría comparar a una patografía, a un relato del procedimiento psicoanalítico de maduración del individuo. Es tentador pensar que el estudio que hace Martín-Santos de la transformación de Constanza puede muy bien haber sido sacado de sus experiencias profesionales y trasladado con pocas variantes a la narración de ficción. Toda la dinámica de su encuentro consigo misma es típica del análisis psicoanalítico encontrado en los libros de texto. El personaje continúa atravesando una progresiva ruta hacia el autoconocimiento, pasando por diferentes etapas de tanteo y cambios de actuación. De todo esto sale Constanza "como insecto adulto y al asomar la cabeza fuera tuvo frío y comprendió que ya sólo le quedaba el refugio del cinismo" (TD 445). Al final de todo este período experimental Constanza habrá llegado a encontrar su identidad, a alcanzar la madurez necesaria para:

. . . empezar con las preguntas esenciales;
'¿Qué es lo que me gusta?' '¿Qué es lo que no me gusta?' Y empezó a estudiar con esta nueva óptica las potencialidades de su cuerpo, de su alma y de su dinero. (TD 445)

Es preciso señalar que fue eliminada de la redacción final una nota que aparece a pie de página con el número 125 y que apoya la idea que se propuso anteriormente de la posible relación entre la

historia de Constanza y el proceso psicoanalítico de un individuo real. La nota lee así:

Que esta mujer tardara tantos años en llegar a este punto de madurez y que, sin embargo, fuera capaz de alcanzarlo, nos llena de admiración. A través de tantas tentaciones, de tan peligrosas sirtes, supo llevar la navecilla frágil de su instinto. Tantas otras quedan detenidas.
(Nota 125, página 445)

La tercera parte del manuscrito y lo que podía ser la etapa final, guarda poca relación con la primera y segunda parte. La primera parte cuenta el origen y formación de Agustín, en forma retrospectiva, la segunda parte relata la investigación del crimen del sereno y la introducción de la familia de Constanza. Según apunta Mainer en el prólogo, y de acuerdo con el guión facilitado por el hermano del autor Leandro Martín-Santos, todo parece indicar que Agustín y Constanza van para Madrid, ". . . donde le primero busca en lo erótico una solución a la quiebra de valores que ha presenciado, a la vez que intenta destruir las reservas con las que ha vivido el hecho de su virilidad y su dificultad de integrarse a una sociedad neurotizada".^{24/}

En el monólogo de Agueda que aparece en esta parte, hay otro detalle autobiográfico: La Villaflorida a que alude Agueda se identifica con Villaflores, lugar donde transcurrió la infancia del autor. Es en Villaflorida donde se celebra el aquelarre a donde asisten Agustín y Constanza. Se incluye en esta parte la "Canción de Agueda", que Mainer califica de "versos sacrílegos" que terminan con la violación y muerte de la chica. El diálogo que sigue

"(Aquelarre)" lo integran los personajes imaginarios y simbólicos Mujicoff, Amigoff, Anquilostom, el "historiador desorientado" y "La desvergonzada de la aldea", junto a otros de Agustín y Agueda. Las reflexiones de Mujicoff, Amigoff y Anquilostom y el "historiador desorientado", constituyen alguno de los momentos de mayor significación simbólica y mítica de la novela. Mujicoff con un lenguaje propio de Joyce recuerda la imagen de la Santa Rusia relacionándola con los mitos de la España eterna con recuerdos históricos del carlismo y la intervención de la División Azul en tierras soviéticas durante la Segunda Guerra Mundial, y cierra el párrafo, que carece de puntuación, con una cita de Quevedo: "¡Oh Patria! Miré los muros de la Patria mía . . .!" (TD 456). Continúa el diálogo con la intervención de Amigoff que introduce lo que Mainer considera "el tema fundamental de todo el relato: la dificultad de la relación sexual de la sociedad española tradicional, visible en la actitud distante y a la vez enajenada de la mujer".^{25/} En este apartado se vuelve a encontrar la interminable enumeración de sustantivos, tan del gusto de Martín-Santos, como ya se pudo observar en Tiempo de silencio:

. . . las mujeres sin coito que arrebujan muslo bajo trescientas capas superpuestas de tela, encaje, muselina, crinolina, guardinfante, churchileneo telon-de-acero, uralita, guaté, pantalón de cuero negro, pantalón-braga, faja de canchú, vistosa gaine-soutine-gorge-culotte de una pieza, pelo mal afeitado, maillot de corps, malla, cota de malla, cinturón-de-castidad-malla . . . (TD 456)

Mujicoff, por su parte, continúa la conversación aduciendo que

las represiones sexuales femeninas tienen un origen socio-económico al igual que cultural, que las empuja a buscar la liberación de su libido en acciones transferenciales como las del aquelarre:

. . . no pudiendo expresar de modo dialéctico su necesidad, faltas aún de conciencia histórica de su enajenación, admitiendo en la propia carne la posesión por la clase posidente convertidas de sujetos en objetos de la historia que se dejan llevar a fenómenos como los que ahora contemplamos que dan una suerte de torpe consuelo a las plebes desposeídas . . . (TD 459-460)

Y termina el párrafo con otra línea de Quevedo: "Polvo serán más polvo enamorado . . ." (TD 461).

Seguidamente aparece Agustín en un párrafo de reflexión y de estilo diferente al de Mujicoff y Amigoff. Agustín hace una meditación sobre el infierno y llega a la conclusión que la visión del infierno que conocemos con sus sufrimientos, torturas y la imagen del diablo en sí, son tomadas de la vida diaria: "La idea esencial, la idea del sufrimiento sin consuelo, sin justificación y sin fin posible, ha nacido de la más íntima experiencia del hombre en su propio transcurrir cotidiano" (TD 469).

Anquilostom, que hasta ahora sólo ha intervenido en dos pequeños incisos, hace la descripción geográfica del lugar donde ocurre el aquelarre.^{26/} La "Voz fría del historiador desorientado" relata la fenomenología de la celebración, a la vez que considera el significado de la misma desde una perspectiva compensatoria de la represión sexual de la hembra en sociedades menos desarrolladas. El lenguaje, de nuevo, se hace lógico y los juicios expresados demuestran un profundo conocimiento de la psicología de la mujer y

de las reacciones de la mente sometida a ritos míticos de esta naturaleza. La "Voz comienza por dar su opinión de que:

. . . una simple cópula ilegítima no puede ser considerada explicación suficiente, aun ansiosamente esperada durante mucho tiempo, para la exaltación de ánimo que de las iniciadas se apoderaba y la convicción de haber sido poseídas que a veces heroicamente mantenían . . . (TD 473-474)

Más adelante relata la ceremonia en la cual las mujeres "Se agitaban en una inconsciencia zoológica como celo rítmico de las especies inferiores" (TD 477). A este caótico espectáculo son arrojados Constanza y Agustín mediante la atrevida invitación a participar del aquelarre que hace Anquilostom.

Los fragmentos que completan la recopilación del manuscrito hecha por Mainer y que el editor titula: "(San Vicente de Sonsierra)", que describe el rito de los disciplinantes y los últimos tres monólogos de Agustín: "Lamentos", titulado por el autor y "(Destrucción)" y "(Atonitamente victoriosos)" titulados por el editor, no presentan una relación estrecha con los anteriores, sino que van de nuevo a constituir lo que Mainer califica de "zambullida ritual en el corazón de la España mágica".^{27/}

El rito de los disciplinantes, en el cual los individuos se castigan con látigos hasta sangrar, se celebra durante la Semana Santa en San Vicente de Sonsierra, pueblo riojano y rito con el cual Martín-Santos estaba familiarizado por haberlo presenciado. Este ritual, aun sin mencionarlo, sirve de eje para la meditación sobre la fuerza de las costumbres, sobre la tiranización del espíritu que atrapa a las colectividades y las arrastra a repetir su historia.

De esta meditación se desprende una dolorosa frase: "¡Maldición es y no pequeña ser un pueblo con historia!" (TD 482), y termina con una nota de esperanza: "tal vez nos ha llegado la hora de comprender qué dice la fiesta, qué nos está gritando y por qué somos los que hemos de inventar la nueva vida más allá de lo que dice . . ." (TD 483).

Los tres fragmentos que siguen van unidos por el tema de la meditación del varón ante lo femenino. La narración llega a su mayor grado de dificultad. La carencia de signos de puntuación hace densa y problemática la lectura y la incoherencia de las frases hace pensar en un lenguaje inconsciente de alusiones sin control, muy cerca del lenguaje esquizofrénico:

Pero empero es cuidado-samente triste triste-mente irritante irritan-temente cuidado-so voluptuo-samente abundante trépido-mente fatigante irritante-mente estremeciente estremeciente-mente contemplante contemplante-mente . . . (TD 490)

"Lamentos", el primero de estos monólogos, "meditación-reproche sobre el hecho sacralizado de la maternidad", según Mainer, va seguido de otros dos monólogos igualmente agobiantes en los que la visión del sexo, la mujer y la religión se entrelazan e interponen sacrílegamente con atrevidas alusiones a la crucifixión, al papel de Dios como juez, al pecado y a la concupiscencia. Estos fragmentos con el caótico tratamiento del lenguaje anunciado ya por el autor en el prólogo a la novela,^{28/} cierra el ciclo de la biografía de Agustín e intenta destruir los mitos religiosos, históricos, sociales y culturales que esclavizan la vida española. El enigma, sin

embargo, se presenta al considerar el final de la novela. ¿Es una tragedia o queda lugar a la esperanza dialécticamente considerada? De acuerdo con la opinión de Mainer, basada en la información de Josefa Rezola,^{29/} el final que el autor concibió fue la tragedia. Agustín moriría a manos de los disciplinantes alucinados. Con este final, afirma Mainer, "el más coherente con el resto de la obra, Agustín cumpliría de ese modo con su destino de imposibilidad y la España mágica trabajosamente encontrada, con su profunda ambigüedad y su inevitable fatum: la muerte de sus propios hijos"^{30/}. Por el contrario, el guión de Leandro Martín-Santos sugiere un final esperanzado. Dado el estado del manuscrito, tal como lo dejó su autor al morir, toda opinión es puramente especulativa. Es posible que el mismo autor no hubiera llegado a una decisión clara sobre el final de la novela, de aquí la contradicción de algunos pasajes. El valor esencial de esta obra en proyecto está, como afirma Conte, en que "nos enseña . . . el método de trabajo del escritor, su alquimia constante, su trabajo denodado, continuo, como el de un galeote de la lengua, sus correcciones incesantes, la acumulación de los materiales y la dificultad de efectuar la definitiva selección final".^{31/}

No es legítimo, en este momento, hacer juicios sobre el estilo de un manuscrito inconcluso, como en el caso de Tiempo de destrucción. La naturaleza "in progress" de este trabajo ofrece el magnífico espectáculo de una obra en construcción. Son innumerables la cantidad de variantes que ofrece el manuscrito, no sólo

en fragmentos completos, sino también en los que el autor no dio por terminados. No obstante, se puede notar estudiando la estupenda labor hecha por Mainer con el material dejado, que se apuntan en él muchos rasgos que fueron tan notables en Tiempo de silencio. Hay una constante preocupación por la selección de vocablos; a medida que se perfecciona el párrafo se nota que el vocabulario es más selecto, más culto, más conceptista. Se suprime sistemáticamente el artículo en las versiones más terminadas, con predominio del artículo determinado. El uso repetido del gerundio, con su influencia latina, es notable al igual que se estudió en Tiempo de silencio. La construcción anafórica, tan usada en la primera novela, se repite aquí en varios pasajes, por ejemplo:

Habiendo alcanzado una edad no definida pero relativamente tardía, habiendo llegado al nivel económico necesario para invertir trescientas pesetas en la experiencia, habiendo conseguido el adecuado dominio de sus gestos . . . habiendo aprendido a bailar . . . habiendo vencido sus obstáculos internos . . . habiendo llegado a hacerse cargo de la necesidad . . .
(TD 65)

Hay novedades, como párrafos terminados con palabras dejadas en la mitad (fragmento uno de la primera parte); párrafos comenzados con ausencia de mayúscula (fragmento cuarto de la segunda parte); conversión de párrafos en cláusulas absolutas, etc. Ocurre también el tipo de presentación simultánea con estilo indirecto libre, como en las declaraciones de los testigos durante la investigación del crimen del sereno (fragmento seis de la segunda parte). La tercera y cuarta partes presentan versificación: "La canción de Agueda" y

en la aportación de "La desvergonzada de la aldea", con nota de "suprimir" en el original. El lenguaje se hace sistemáticamente más difícil, más tenso en la última parte. Hay páginas y páginas de un fluir de la consciencia sin coherencia, con ausencia total de puntuación y con un deliberado propósito de caotizar la expresión, de "demoler el idioma" como había anunciado el autor en el prólogo.

Las descripciones son tan brillantes como las ya conocidas en la primera novela. Ejemplo de ellas es la descripción de la primita Agueda a la que se dedican muchas páginas. Igualmente interesante es la descripción de lugares: el cuarto de la "marica"; el baile de máscaras, son utilizados para ambientar la escena que va a tener lugar.

El monólogo interior es usado con diferente rigor por la madre de Agustín, por el padre, Demetrio, y con más fuerza por Agustín. En el fragmento siete de la segunda parte hay forma mixta de interpretación de un narrador externo y la técnica "stream of consciousness", típica del monólogo interior. Los diálogos más logrados se producen con el Padre Julián y con el amigo de Agustín. Hay narración expositiva en los últimos fragmentos como en el de la "Voz fría de un historiador desorientado", y en el que Anquilostom invita a participar en el aquelarre.

En resumen puede decirse que Tiempo de destrucción pretendía ser una obra más ambiciosa y elaborada que Tiempo de silencio, o quizás la continuación de lo esbozado en la primera novela. No

parece gratuito el nombre simbólico del protagonista. Agustín puede considerarse como nombre simbólico en muchos aspectos. Demetrio mismo apunta "Agustín de Hipona y de Castilla". Fue precisamente San Agustín, un incansable buscador de la verdad. Sus "Confesiones" son el primer intento de autoanálisis y de estudio psicológico en busca de la autenticidad y, como apunta Ortega y Gasset, el Obispo de Hipona fue ". . . uno de los hombres que más hondamente ha pensado sobre el amor, tal vez el temperamento más gigantescamente erótico que haya existido".^{32/} Agustín, el protagonista de Tiempo de destrucción es dominado por su erotismo insatisfecho, llevado por su necesidad de encontrar la verdad, por el estudio autoanalítico de su personalidad hasta el extremo. Es curioso anotar, además, que el lenguaje de Martín-Santos recuerda mucho al de San Agustín, sobre todo en las "Meditaciones", cargado de concatenaciones y construcciones a base de antítesis continuadas. En sentido inverso al Santo sabio, el Agustín creado por Martín-Santos va de la virginidad a la concupiscencia más desenfrenada, que en una de las versiones le lleva a la muerte, formando así un paralelismo a la inversa con el santo cristiano del que toma el nombre.

NOTAS

1/ Rafael Conte, "En el umbral del misterio: Luis Martín-Santos y su Tiempo de destrucción", Insula, XXX (julio-agosto 1975), p. 25.

2/ Conte, op. cit., p. 25.

3/ J. Palley, Reseña de Tiempo de destrucción, Hispanic Review, vol. 45, núm. 2 (Spring 1977), pp. 220-222.

4/ Constance Sullivan, Reseña de Tiempo de destrucción, Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, vol. 4, núm. 2 (1976), pp. 137-140.

5/ Hasta el momento en que se escriben estas líneas solamente se han encontrado las siguientes referencias: Los artículos de Conte y reseñas de Palley y Sullivan anotadas arriba, un artículo de José Ortega, "Aproximación al realismo dialéctico en Tiempo de destrucción", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 303 (sept., 1975), p. 692 y la reseña "Luis Martín-Santos: Tiempo de destrucción", Explicación de textos literarios, vol. V, núm. 2 (1976), p. 229.

6/ Otros títulos considerados fueron "Saulo" y "Látigo" de cuero". Ver Prólogo de Mainer, p. 41-42.

7/ Winecoff, art. cit., p. 238.

8/ Luis Martín-Santos, Prólogo a Tiempo de destrucción en Apólogos . . ., pp. 143-155.

9/ Conte, art. cit., p. 25.

10/ Mainer, prólogo, p. 23.

11/ Mainer, prólogo, p. 29.

12/ Para una explicación más completa sobre la estructura del manuscrito, véase el prólogo de Mainer.

13/ Ortega y Gasset, Obras, Vol. IX, p. 650.

- 14/ Carlos Castilla del Pino, Dialéctica de la persona, dialéctica de la situación (Barcelona: Ed. Península, 1975), pp. 54-55.
- 15/ Ibid., p. 55.
- 16/ Ibid., p. 51.
- 17/ Ibid., p. 78.
- 18/ Mainer, prólogo, p.
- 19/ Castilla del Pino, Sexualidad y represión (Madrid: Ed. Ayuso, 1975), p. 38.
- 20/ Castilla del Pino, Sexualidad . . ., p. 39.
- 21/ Ibid.
- 22/ Este personaje aparece con dos nombres, en las páginas 334 y 341 es Margarita, más tarde aparece como Matilde. Dado el carácter inconcluso de la obra no es legítimo especular sobre este detalle, a pesar de que la misma alteración de nombres aparece en Tiempo de silencio. Ver nota 13, parte III.
- 23/ Castilla del Pino, Sexualidad . . ., p. 46.
- 24/ Mainer, prólogo, p. 36.
- 25/ Ibid., p. 38.
- 26/ Aguelarre: Conciliábulo de brujas con el demonio. Del vasco akelarre, "prado del macho cabrío": "larre" = prado; "aker" = cabrón. Créese que el demonio aparece bajo la forma de este animal. J. Corominas, Breve diccionario etimológico (Madrid: Gredos), p. 58.
- 27/ Mainer, prólogo, p. 38.
- 28/ Martín-Santos había declarado que para esta narración tendría que "demoler el idioma". Prólogo en Apólogos, pp. 150-151.

29/ A la muerte del autor, éste se encontraba comprometido para casarse con la señora Rezola, quien envió el manuscrito de Tiempo de destrucción al doctor Castilla del Pino por temor a que el padre de Martín-Santos hiciera cambios en el manuscrito en lo referente a las alusiones familiares.

30/ Mainer, prólogo, p. 40.

31/ Conte, art. cit., p. 25.

32/ Ortega y Gasset, Obras, Vol. V, p. 555.

APPENDICES

APENDICE

Luis Martín-Santos publicó, además de la obra narrativa que ha sido objeto de este estudio, un libro de poemas en 1945, Grana Gris^{1/} y en 1970, su última obra conocida póstumamente, el pequeño drama Prometeo.^{2/}

Grana Gris, dado a la publicación cuando el autor contaba diecinueve años, es una colección de ochenta y seis poemas nacidos del impulso juvenil. Aunque es obra imperfecta en muchos aspectos, asoma ya en ella destellos de las dotes poéticas de Martín-Santos. Los poemas van, como sugiere el título, de los tonos granas de los primeros a los fuertes matices grises en los últimos, donde anuncia ya las preocupaciones y ansiedades que prematuramente acosaban al joven escritor, preocupaciones que irían perfilándose según avanza su obra, como se ha visto en lo anteriormente estudiado.

Siguiendo los pasos de la mayoría de los iniciados, la forma y los temas de sus poemas nacen de la imitación:

Escoge el gran poeta que tú admiras
y, banadas en lindas vaciedades.
desciendas sus estrofas a tu altura. (p. 168)

Sus poetas preferidos, y a los que más se acerca, parecen ser Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Gustavo Adolfo Bécquer, siendo los dos últimos los que han dejado huellas más profundas.

Los primeros poemas del libro están cargados de influencia modernista, no sólo en cuanto al ritmo, sino en sus motivos clásicos

de Panes, ninfas, cisnes, lagos y colorido, sin faltar la notable musicalidad de Darío. El primer poema que titula "Juventud" dice:

Siento ansias de algo imposible,
siento ansias que no sé expresar.
siento ansias de algo muy grande:
de luchar, de vencer y de amar.

.....

Quisiera ser César o Aníbal o Marte,
Aquiles o Héctor, o a la vez los dos;
el que a todos venciera en fuerza y en arte;
si pudiese quererlo . . . , quisiera ser Dios.
(p. 7-8)

y el clásico "Princesita Azul":

Princesita azul de los blandos ensueños,
pasajera leve en el lago de amor,
te he sentido, fugaz, en mis sueños
cual alba paloma que sueña el azor.

Navegabas . . .
Navegabas triunfal en esquife dorado . . .
Dos cisnes, plumados de hielo, te portaban, ingrave,
(bajo el cielo estrellado),
entre olas de plata fulgente . . .
entre olas de plata y azul . . . (p. 14)

.....

A medida que se avanza en la lectura, los poemas van desnudándose de los artificios y galas modernistas y se va encontrando una poesía de temas más densos, de tono más señudo, que hace recordar a Unamuno, por ejemplo en su poema "En un cementerio de lugar castellano". Martín-Santos elabora tema parecido y le llama "El campo de la paz":

Del agotado páramo
en la extensión rojiza
se alza un teso romo
de caldeana cima.
Sobre su cumbre seca,
la tapia derruida

circunda el camposanto
 donde los muertos duermen
 su secular dormida.
 La puerta de madera
 sus goznes desvencija,
 y sobre el quicio insomne,
 sus palos encamina
 la cruz hacia lo alto
 —hacia la otra vida—,
 y hacia lo ancho —a todos
 a reposar convida—. (p. 96)

.....

Hay poemas secos, duros, que contrastando con el tema y el tono de los otros, hace pensar en diferentes estados de ánimo. En éstos el lenguaje se hace simple, cortante y da la impresión de un látigo fustigante, entre ellos dos poemas sobresalen, "Acre" y "Gladium":

Acre.

Espinas del páramo.

Rocas puntiagudas en aristas
 punzantes y quemantes bajo el sol.

Acre.

Metífico morder de los reptiles.

Huellas de sangre sobre los silex
 de heridos pies desnudos.

Acre.

Resuenan rítmicos, crueles
 latigazos tranquilos en el cuero
 de mi espalda dócil resquemada.

Acre.

(p. 57)

Gladium

Una gran convulsión en el acero
de mi espada, en su hoja luchadora;
una gran convulsión que la enamora
inquietudes de tránsito insereno.

Una gran convulsión . . . , el mundo lleno
de rostros y de rostros y de rostros,
cual si fueran los pálidos calostros
de la ubre zurcidora del veneno.

Una gran convulsión, y las figuras
se apelmazan en haces y banderas
vibrátiles en dúctil confusión.

Parece que quisieran las dulzuras
de Calígula ofrecer . . . ; bajas, rastreras,
reúnen a la espada el gran montón.

Puede observarse ya la tendencia a la repetición que se hace tan notable en su obra narrativa más tarde. En la segunda parte del libro aparece de manera constante la huella de Antonio Machado; el mundo de atardeceres desolados, acres, el repiqueteo continuo de la lluvia, el lento pasar del tiempo y el viajero caminante:

Yo solo, ¿por qué?
¡Quién supiera la razón de las razones,
quién los blandos sonos,
quién la fé!

Gira el mundo y los confines
se endurecen. . . .
Gira el mundo, crecen
muchas cosas que no sé.

..... (p. 54)

Hay una gran distancia entre el primer poema "Juventud", donde el joven poeta expone sus ansias y el que sigue, donde se desprende un sentimiento de hastío propio de una vida más largamente vivida:

"Cuando sobre mi corazón reposan las losas,
del silencio"

Tendido en mi alfombra veneciana,
la mano descansando sobre el pecho,
veo, lento, subir hasta mi techo
el reflejo del sol en mi ventana.

Lejos, cae la tarde, y los rojizos
rayos del mundo sol trémulos giran. . . ;
mis ojos, semiabiertos, ya no miran,
cansados del color de los hechizos.

Mi yerto corazón llora y se enfría
bajo el pálido manto del silencio.
Cansado de mí mismo, reverencio
el rastro de otro día en este día.

(p. 89)

.....

y la imagen machadiana del camino se repite en "Senda":

Un sendero sin luz en la llanura,
sin meta en su fin, sólo camino . . .
y el hombre, sin paz, triste y cansino,
taladrando con su vista la negrura.

Las nubes por lo alto, en la grisura,
ocultando del sol los tibios rayos;
y el hombre, sin tregua y sin desmayos,
perdiéndose del polvo en la espesura.

En los lejos, espejismos tentadores:
una rosa ofrecida al caminante,
y en llegando a sus pálidos colores,

con la mano febril, tierna, anhelante,
en sus fieras espinas más dolores . . .
y vuelta a caminar, siempre adelante.

De todos los poetas mencionados como posibles modelos de Martín-
Santos, es quizás Gustavo Adolfo Bécquer el que con más insisten-
cia recuerda en sus versos. Los ambientes misteriosos bañados
por rayos de luna, las flechas lanzadas al azar, las catedrales
de granito, las quejas de amores perdidos, todo ese mundo de en-

sueño del poeta sevillano aparece en muchos poemas de Martín-Santos:

¿Por qué llorar?

Acaso en mi cerebro
es tan sólo una errata mi dolor,
y un nervio en mi aguja es lo que enebro,
pensando ser mi alma, mi dolor.

..... (p. 34)

De sus ojos azules la mirada
posándose en mi rostro, amenazante;
de su mejilla pálida y brillante
un aroma que el aire sobrenada.

De sus labios de carne ensangrentada
el agrio rictus descendiendo hiriente,
y un mensaje invisible de su mente
de su todo cayendo hasta mi nada.

Yo la veo venir, y es cual la loca
quimera que soñaron viejos sabios
meditando ante Helena en Ilión.

Yo la veo venir . . ., y de mi boca,
de yertos, amarillos, finos labios,
escapa el rumor de una oración.

(p. 48)

En el poema "Magnificat":

Una flecha lanzada al infinito;
a lo lejos, la meta tentadora,
la meta que exalta y que enamora
el alma en su cueva de granito.

(p. 107)

Y otro típicamente becqueriano titulado "Lágrima:

Tú, sin duda, mujer, has contemplado
esta luz que reluce en mi pupila,
y viéndola brillar, tierna y tranquila,
has creído mi amor desesperado.

Lanzándote en mi mar, ciega, has buscado
la razón de esa trémula intranquila;
mas no has de hallar, ¡oh tímida sibila!,
el porqué mi mirar iluminado.

Una lágrima es petrificada,
una gota de angustia condensada
y muerta todavía en plena flor.

Tú, rendida en mis brazos, amorosa
de cálida pasión, mi roja rosa
lograrás desleírla con tu amor.

(p. 137)

En 1970 aparece publicado el pequeño drama Prometeo, obra típicamente santiana en tema y en alcance. El autor explica:

Entre las vocaciones posibles para el hombre se encuentra una particularmente inquietante: la vocación de totalidad. Nosotros individuos concretos en la inevitable negatividad de nuestro recinto vital, necesitamos de vez en cuando encontrar una respuesta universal. El camino hacia adentro es el camino hacia afuera y nadie puede sentir la profundidad resonante de su yo sin superar los espacios más diversos. La filosofía, y una literatura responsable, pueden ayudar, pues, tratar de ofrecernos la última síntesis en la que todo está —debe de estar— resuelto. (Prom., p. 82)

Para Martín-Santos, como ya había querido demostrar en sus obras anteriores, la vida es una constante búsqueda:

La historia de cada uno de nosotros es búsqueda, pero búsqueda interrumpida ante de que los datos obtenidos puedan ser convenientemente clarificados. Todo sucede demasiado de prisa. Mientras tratamos de encontrar una respuesta justa a ciertas situaciones, la pregunta deja de tener sentido, o simplemente se olvida. Es así como la vida se convierte en una desconcertante incoherencia. (Prom., p. 82)

Este sentido incoherente de la vida se refleja en Prometeo, y de ahí su carácter de obra inconexa y fragmentada. El autor está consciente de este aspecto de su drama:

No puedo rebatir la objeción de que la obra es fragmentaria y discontinua, pues ciertamente

es 'un montaje' de preocupaciones, de ideas. No es 'una entelequia' que se desenvuelve según sus contenidos previos. Quizá por esto también se haya opinado que no es 'una obra clara y lógica'. Pero no sé, sí de esto tengo la culpa: lo que el mundo me ha enseñado es ampliamente desconcertante. (p. 88)

No ha tenido intención el autor de modernizar el mito griego de Prometeo, tan cerca de la ideología existencialista:

. . . es inútil preocuparse por las coincidencias o discrepancias que tenga con la versión de Esquilo, pongo por caso. No consulté tampoco ningún diccionario mitológico. No, ciertamente, no me he preocupado por tal tipo de información. Me conformé con una difusa que conservo sin saber de qué, ni de cuándo. (Prom., p. 88)

La obra es más bien el resultado de una reflexión personal sobre la vida. El Prometeo de Martín-Santos, al igual que Pedro y Agustín, es un personaje que parte de una posición vacilante y que mediante una actitud que trata de ser coherente, intenta encontrar su sincera identidad.

En el primer acto Hefaisto y Cratos, dos dioses menores, "impresonales y artificiosos" (Prom., p. 7) reciben órdenes de destruir la anarquía amenazante de los mortales. Cratos está encargado de dar las instrucciones para provocar un proceso secreto contra Prometeo. Hefaistos, el intelectual al servicio del poder, es el encargado de "hacer una brillante teoría que aplaste a los indecisos y deje a Prometeo como un rebelde sin causa" (Prom., 17). Esto se llevará a cabo sin consultar a la opinión pública; porque "consultar a las gentes es un acto político, y eso no es propio de tu ministerio", le dice Cratos. Hefaistos, simbolizando la inhumana-

nidad del sistema, ciego y sordo a lo que pasa a su alrededor es alabado por Cratos:

Sólo un dios como tú, incapaz de enterarse de lo que pasa a su alrededor, puede escribir una teoría perfectamente coherente. . . . Es una gran virtud esa de saber no escuchar. No la pierdas. (Prom., 18)

El acto segundo transcurre en la cueva prisión en el Tártaro. Hefaiostos recibe a dos mensajeros de los hombres que ha convocado para conseguir su colaboración con el sistema y asegurar el des-crédito de Prometeo. Los mensajeros son de diferente tipo, uno, "viejo y reposado", en quien "se transparenta su corrupción tranquila de hombre de derechas"; el otro, "más impulsivo, sincero y torpe" (Prom., 29). Los dos mensajeros se entrevistan con Prometeo a quien piden colaboración para restituir la feliz Arcadia de los hombres a lo que era antes y evitar así una lucha entre hermanos. Prometeo, dando paso a un nihilismo que niega toda posibilidad de utopía, se niega a participar en la conspiración.

En el tercer acto Prometeo se despide de su enamorada Pandora, declarándole que su destino es quedarse para siempre en la caverna, renunciando a su amor en favor de la soledad de la prisión.

Pasan muchos años, muchos siglos, en el cuarto acto, Prometeo está mucho más viejo y Hefaiostos ha perdido su seguridad. La cárcel, como una acusación a un sistema irracional, sigue vacía y abandonada, después que miles de personas han pasado por ella. Prometeo le increpa a Hefaiostos "Ahora estás como al principio. La lucha ha sido inútil. Nadie ha vencido" (Prom., p. 65). Ambos presencian

una luz como el crepúsculo de un nuevo día, de una nueva época. Hefaiostos comenta que la "Historia ha terminado. Ahora comienza la Utopía", pero no parece muy contento con la nueva paz. La considera ". . . una paz extraña; la paz de los concilios, la paz de la coexistencia, la paz del átomo. Tiene muchos nombres", a lo que Prometeo responde "La comedia de la paz, ¿no es eso?" Esa luz rosada que ambos interpretan de diferente manera para concluir como explica Prometeo "tras esa luz rosada está, pues, la locura". A lo que contesta Hefaiostos "Y la locura será el nuevo dios de los dioses y de los hombres", cerrándose el acto con tres preguntas: "¿Por qué?, ¿Por qué?, ¿Por qué?" (Prom., 69-72).

En el último acto Prometeo se aleja de la prisión en que ha vivido y se despide de "las ratas del Olimpo":

Temblorosas hijas de la angustia, estremecidas en el aliento húmedo de la tierra. Huyendo del hombre que levanta la cabeza, mordiendo negramente los cadáveres. Desatando el corazón de la tierra con sucias galerías. Robando de la luz los frutos podridos, la carne apagada. Royendo la estela del hombre, arrastrándole por pirámides inversas. ¡Diosas injustas, negativas! Cuando la gran rata, madre de Júpiter, haya comido la cabeza del último hombre, un horrible definitivo cubrirá toda la tierra.
(Prom., pp. 75-76)

Terminando la obra con una serie de "Bienaventurados . . ." que se va apagando poco a poco.

La obra va cargada de pesimismo y se advierte un sentimiento de desorientación y abandono al salir Prometeo.

NOTAS

- 1/ Luis Martín-Santos, Grana Gris (Madrid: 1945).
- 2/ Luis Martín-Santos, Prometeo (Brugos, 1970).

DR. LUIS MARTÍN-SANTOS
NEUROPSIQUIATRA

S. 29. VII. 65

Querido Carlos:

Me ha costado deducir
que ignora la terrible tragedia de la muerte de María
el día 3 víctima de un accidente.

Como te cuenta entre otros mis buenos amigos a que de
verdad participas en mi pena

Un abrazo

Luis

Copia de la carta que Martín-Santos envió al Dr. Castilla del Pino
en ocasión de la muerte de la esposa del autor.

Investigación Social

(4)

Concepto clásico - No-venir invariable
 - lo-venir participativo

Trabajo de Koepfelin 1904

Strom 1913 - Kulturkreis und Form de. geist. Erbk.

Se advierte la relación social con otros casos | alejados
 - r'fili
 hambro ...

otro autores - Parsonson - M. Klein
 Blomiser - A. von - de exp. univ. productiva de f.

Concepto de normalidad

No se trata de la exp. exp ≠ anormalidad * Solo
Tospan

Uno del mismo concepto de normalidad (3 social)

Liuton. Anormalidad absoluta, relativa. Normalidad
fuerza
ética → en medio
claro aliente

Concepto de "Social Anthropogenética"

Burgess: exp. p'q. como sistema del estado de la sociedad

Teoría de Parsonson en rol. de exp. como parte importante del sistema de equilibrio social.

El individuo es un índice de juicio en rol.

Kardiner - exp. de la personalidad por la cult. "basic personality"

Liuton: en contra del psicoanálisis
 con un decisión la fase post-eti'pica → libertad

M. Mead: el niño recibe un idea del sexo de la sociedad
 Principio de la moral como lo exp. individual.

Los grandes experimentos no actúan sobre la 1ª infancia.

Mc. Caffrey: de la capacidad el'ge en medio social.

La presente página y las dos siguientes son copias de manuscritos de Martín-Santos. Nótese, en las dos siguientes, su constante corregir. Las dos páginas que siguen pertenecen al manuscrito de Libertad, temporalidad . . .

Presencia de la libertad en la cura psicoanalítica

Concepto empírico de libertad

El psicoanálisis existencial admite entre los fundamentos presentes a lo largo de la cura, el de la libertad. El problema de la realidad de la libertad en cuanto tal, es un problema metafísico. Nosotros pretendemos mantener nuestro trabajo en el terreno empírico y psicológico. Tanto la afirmación como la negación del hecho de la libertad del hombre constituyen dos postulados en sí mismos indemostrables. Se da en ellos una aporía del pensamiento. No vamos a pretender resolverla aquí.

Mucho más sencillamente, nosotros nos referimos a un concepto descriptivo y empírico de la libertad. Por una parte, el hombre vive como libre. Por otra parte, ciertos aspectos de su conducta sólo podemos comprenderlos recurriendo a su origen en la libertad. Es posible que bajo esa libertad, no haya una vida comprendida por el psicólogo, se oculte una cadena causal de causalidad que riga la totalidad del mundo material, nos llevaría desde el punto de vista existencial positivo-materialista a postular una necesidad subyacente a los procesos aparentemente libres. No vamos a negar que tal vez sea así. Ahora bien, si tanto lo posible causalidad subyacente a las conductas humanas libres no sea descubierta, no podemos utilizar provisoriamente el mismo de la libertad como una de las fuerzas actuantes en la cura psicoanalítica.

Esto quiere decir que debo enfrentarme con el hombre, a la luz de la antropología existencial, considerándolo como responsable de sí mismo que no puede ser inventado de su destino. Pero, aun decididos a adoptar esta postura de afirmación de una libertad empíricamente comprensible, vivida por el sujeto y éticamente responsable de sus decisiones, no por ello debo dejarnos arrastrar a una visión ingenua de la libertad tal como pudiera tenerse antes de la obra de Freud. De lo contrario de los científicos de la psicología conductista. Intentemos pues, no utilizar el concepto de la libertad empírica a que se refiere nuestro estudio.

La libertad tal como aquí la concebimos se nos presenta ante todo bajo la forma de la indeterminación. La palabra determinación tiene en Psicología un sentido más amplio que el de la pura causalidad. llamaremos psíquicamente determinado, no sólo lo psíquicamente causado, sino también a lo psíquicamente motivado. Consideraremos como fenómeno psíquicamente causado, por ejemplo, el sentimiento de placer que se experimenta después del estímulo de un nervio. Consideraremos como psíquicamente motivado, dentro del terreno de lo normal, a la decisión que no ocurre después de haber conocido la morte de una persona querida y también está psíquicamente motivado, dentro del terreno de lo patológico, el es-

CONCLUSION

Dos propósitos guían la pluma de Luis Martín-Santos en la producción de su obra. Uno, de carácter formal, consiste en el deliberado esfuerzo de renovar la forma narrativa del momento, en crear una nueva forma de novelar. Sin embargo, dentro de esta indiscutible novedad pueden rastrearse los ecos de los grandes creadores del pasado. Cervantes, de quien tanto supo aprender Martín-Santos, le brinda el tratamiento libre de los personajes, su ironía ante las situaciones de la vida y su increíble malabarismo del lenguaje. Del exterior es Joyce el que con más insistencia aparece retratado en la obra santiana, ya con el monólogo interior, ya con la presentación de escenas fantasmáticas y alienantes. Martín-Santos, en su distinta concepción de la novela, lleva la narración a fuentes lejanas; su vasta formación intelectual y profesional le inclina a referencias de procedencias remotas y su mayor logro consiste en haber sabido aprovechar sus hallazgos y utilizarlos en una forma nueva, coherente y de gran efectividad.

El segundo propósito del escritor consiste en utilizar la literatura como vehículo para reafirmar su concepto existencial de la vida, su idea de la libertad del individuo frente a sus limitaciones y dejar plena constancia de la obligación del hombre de encontrar en su proyecto de existencia la esencia de su naturaleza y el fundamento de su dignidad. También en la exposición de estas ideas sigue el escritor muy de cerca a dos pensadores, el español José

Ortega y Gasset y el extranjero Jean-Paul Sartre.

En Tiempo de silencio el nuevo enfoque literario va parejo con las caras concepciones ideológicas que el autor quiso destacar. Es notoria la crítica social, la presentación de las distintas clases de la sociedad, la condenación al sistema y la hipocresía del ambiente. La desintegración, la falta de unidad espiritual que se refleja en la España presentada en Tiempo de silencio, el derrumbamiento de valores religiosos y falta de identidad. El autor aprovecha este aspecto de la novela para, haciendo una precisa exposición de su teoría del psicoanálisis existencial, poder afirmar que en la realización del proyecto propio cada hombre, individualmente, ha de ser guía y meta de sí mismo y justificación de su propio existir. Todo esto lo ha conseguido Martín-Santos con un uso apropiado del lenguaje. La frase contundente, la elaborada sintaxis, los párrafos retorcidos cuando los necesita o demasiado simples cuando el caso lo requiere, el uso de las figuras retóricas que en sus manos adquieren insospechado alcance, todo esto unido a la frase hiriente, el sarcasmo, la ironía, hace de la prosa de Tiempo de silencio una de las más novedosas y elaboradas de la narrativa contemporánea. Si los temas ideológicos presentados por Martín-Santos son ambiciosos, no menos es la forma que el escritor escogió para exponerlos, logrando en ambos casos una completa y brillante realización.

Es notable también en las páginas de su primera novela la presencia velada pero evidente de Ortega y Gasset, y si existe la crí-

tica cruel dirigida al pensador español, no es menos cierto que muchas de sus concepciones sobre la importancia de la historia en la estructura de los pueblos se ve sostenida por Martín-Santos a través de la novela. En ella se percibe también el pensamiento de Dilthey con quien el autor guarda más de una semejanza.

Todo lo expuesto en Tiempo de silencio, en mayor o menor grado puede también encontrarse en gran parte de los Apólogos. La situación absurda de la vida, las contradicciones y las desconcertantes incoherencias aparecen en los Apólogos más logrados de la colección. Aquí, el lenguaje sencillo resulta por momentos oscuro y difícil, contribuyendo al misterio que parece encerrarse detrás de la simple exposición.

El manuscrito inconcluso de Tiempo de destrucción tiene todos los aspectos de haber sido un proyecto más amplio, más ambicioso que Tiempo de silencio, en el que el autor esperaba elaborar con mayor profundidad los temas esbozados en su primera novela. La muerte prematura del escritor tronchó lo que prometía ser una obra memorable. Lo que ha quedado anticipa lo difícil de la labor que proyectaba. Se repite en ella la preocupación social, el ansia de autoconocimiento del hombre, las reminiscencias históricas y el lenguaje, a su vez, prometía estar tan contorsionado como en la obra anterior. Desafortunada es, y no poca, la desaparición de escritor tan dotado, precisamente cuando la narrativa española del momento recibía una fuerte dosis de intelectualidad con su primera contribución y el futuro auguraba una destacada figura en las letras españolas.

No obstante, lo que ha quedado de la pluma de Luis Martín-Santos es lo suficientemente valioso para garantizarle un lugar de honor en la literatura contemporánea.

BIBLIOGRAFIA

I OBRAS DE LUIS MARTIN-SANTOS

a) Literarias

Grana Gris. Madrid, 1945.

Tiempo de silencio. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1961.

Apólogos y otras prosas inéditas. Barcelona: Seix Barral, S.A.,
1970.

Prometeo. Burgos, 1970.

Partes de Tiempo de destrucción. Gaceta Literaria. Madrid, No. 1
(mayo 1973), pp. 143-168 y en Plural. México, No. III (15 de
octubre 1973).

Tiempo de destrucción. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1975.

b) Científicas

"El problema de la alucinosis alcohólica". Actas Luso españolas de
Neurología y Psiquiatría, IX 2 (1950).

"El psicoanálisis existencial de J-P. Sartre". Actas Luso españolas
de Neurología y Psiquiatría, IX 3 (agosto 1950).

"Ideas delirantes primarias, esquizofrenia y psicosis alcohólica
aguda". Actas Luso españolas de Neurología y Psiquiatría, XI 4
(1952).

"La crítica de los recuerdos delirantes". ALNP, XII 4 (1953).

"La paranoia alcohólica". ALNP, XIII 4 (noviembre 1954).

Falta de realidad fenomenológica de la doble membración de las lla-
madas percepciones delirantes descritas por K. Schneider.

IV Congreso Nacional de Neurosiquiatría (Madrid 1954).

Dilthey, Jasper y la comprensión del enfermo mental. Madrid: Paz Montalvo, 1955.

"Fundamentos teóricos del conocer psiquiátrico". Theoria, III 9 (octubre 1955).

"Correlaciones entre el test de Rorschach y los hallazgos electroencefalográficos en un grupo de 50 pacientes sometidos a tratamiento convulsivante". ALNP, XV 1 (enero 1956).

"La interpretación de las respuestas de movimiento en el test de Rorschach". Revista de Psiquiatría y Psicología Médica, II 6 (1956).

"Estudios sobre el delirio alcohólico agudo" (en colaboración con Martínez G. Langarica y G. Hernandorena). ALNP, XV 4 (noviembre 1956).

"Jasper y Freud". Revista de Psiquiatría y Psicología Médica, II 7 (1956).

La psiquiatría experimental. I. Parte general: Bases gnoseológicas de la psiquiatría experimental. II. Parte especial. V Congreso Nacional de Neurosiquiatría (Salamanca 1957).

"Estudios sobre el delirio alcohólico agudo". ALNP, XVI 4 (diciembre 1957).

"Descripción fenomenológica y análisis existencial de algunas psicosis epilépticas agudas". Revista de Psiquiatría y Psicología Médica, V 1 (1961).

Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial.

Barcelona: Seix Barral, 1964.

"El plus sexual del hombre, el amor y el erotismo". El amor y el
erotismo. Madrid, 1965.

II BIBLIOGRAFIA REFERENTE A MARTIN-SANTOS

- Alvarez Palacio, F. Novela y cultura española de postguerra. Madrid, 1975.
- Amorós, Andrés. "Notas para el estudio de la novela española actual (1939-1968)". Vida Hispánica, núm. XVI (1968), pp. 7-13.
- _____. Introducción a la novela contemporánea. Madrid: Ed. Cátedra, S.A., 1974.
- Anderson, Reed. "Luis Martín-Santos y Juan Goytisolo: Irony and Satire in the Contemporary Spanish Novel". Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies, No. 33 (1978), pp. 359-374.
- Anderson, Robert. "Tiempo de silencio: Myth and Social Reality". Diss. St. Louis University, 1973.
- _____. "Self-estrangement in Tiempo de silencio". Revista de Estudios Hispánicos, tomo XIII, núm. 2 (mayo 1979), pp. 299-371.
- Atienza, J. C. "Tiempo de silencio". Cuadernos del Congreso por la Libertad y la Cultura, núm. 63 (agosto 1962), pp. 88-89.
- Aumente, José. "Un libro póstumo de Luis Martín-Santos". Insula, núm. 220 (marzo 1965), pp. 12-14.
- Ayala, Francisco. "Función social de la literatura". Revista de Occidente, núm. 10 (enero 1964), pp. 97-107.
- _____. "Nueva divagación sobre la novela". Revista de Occidente, núm. 54 (septiembre 1967), pp. 294-312.

- Barral, Carlos. "Reflecciones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española". Cuadernos para el diálogo, núm. XIV (mayo 1969), pp. 39-42.
- Benedetti, Mario. "Comentario sobre Tiempo de silencio". La Mañana, Montevideo, 9 de junio de 1964.
- Benítez Claros, R. "Carácter de la novela nueva". Idem: Visión de la literatura española. Madrid: Rialp, 1970.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. "Reflejo de los cambios políticos, sociales, históricos y lingüísticos en las novelas recientes de la guerra civil". Camp del Arpa, núm. 19 (1969), pp. 16-20.
- Bosch, Ramón. "The Style of the New Spanish Novel". Books Abroad, (Winter 1965), pp. 10-14.
- _____. La novela española del siglo XX: De la República a la Postguerra. Vol. II. New York: Las Américas, 1970.
- Brown, G. G. Historia de la literatura española: El siglo XX. Barcelona: Ariel, 1974.
- Buckley, Ramón. Problemas formales en la novela española contemporánea. Barcelona: Ed. Península, 1973.
- _____. "Del realismo social al realismo dialéctico". Insula, núm. 326 (enero 1974), pp. 1-4.
- Cabrera, Vicente. "Tertulia de urgencia". Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 172 (1964), pp. 172-173.
- _____. "Elaboración temática y técnica de Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos". Sin Nombre, III, 3 (1973), pp. 64-74.

- Cabrera, Vicente. "'Tiempo de silencio'." Duquesne Hispanic Review,
núm. X (1971), pp. 31-47.
- Carenas, Francisco y José Ferrando. "Psicología, lenguaje y existencia en 'Tiempo de silencio'," en La sociedad española de la postguerra. New York: Eliseo Torres & Sons, 1971.
- Castellet, José María. "La joven novela española". Sur, núm. 284 (1963), pp. 48-54.
- _____. "Veinte años de novela española: 1942-1962". Cuadernos Americanos (enero-febrero 1963), pp. 290-295.
- Caviglia, John. "A Simple Question of Symmetry: Psyche in Structure in 'Tiempo de silencio'". Hispania, núm. 60 (septiembre 1977), pp. 452-460.
- Cierco, Eduardo. "Luis Martín-Santos; 'Tiempo de silencio'". El Ciervo, núm. 118 (1963), pp. 11-12.
- Claramunt López, Fernando. Reseña a Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial. American Journal of Psychotherapy, No. XIX (1965), pp. 727-728.
- Clotas, Salvador. Prólogo de Apólogos y otras prosas inéditas. Barcelona: Ed. Seix Barral, S.A., 1969.
- Conte, Rafael. "Aires del exterior". Cuadernos para el diálogo, núm. XLII (agosto 1974), pp. 62-64.
- _____. "En el umbral del misterio: Luis Martín-Santos y su 'Tiempo de destrucción'". Insula, XXX (julio-agosto 1975), p. 25.
- Corrales Egea, José. "¿Crisis en la nueva literatura?" Insula, núm. 223 (junio 1965), pp. 3 y 10.

- Corrales Egea, José. La novela española actual. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971.
- Craige, Betty Jean. "'Tiempo de silencio': 'Le Grand Bouc' and the Maestro". Revista de Estudios Hispánicos, tomo XIII, núm. 1 (enero 1979), pp. 99-113.
- Curley, Thomas. "Man Lost in Madrid". The New York Times Book Review, 29 de noviembre de 1974, p. 57.
- Curutchet, Juan Carlos. "Luis Martín-Santos, el fundador". Cuadernos de Ruedo Ibérico, núm. 17 (febrero-marzo 1968), pp. 3-18 y núm. 18 (abril-mayo 1968), pp. 3-15.
- Chantraine de Van Praag, J. "Un malogrado novelista contemporáneo". Cuadernos Americanos, XXIV, núm. 5 (julio-diciembre 1965), pp. 269-275.
- Díaz, Elías. "Notas para la historia del pensamiento español actual (1939-1972)". Sistema, núm. 1 (1973), pp. 107-132; núm. 2 (1973), pp. 115-149; núm. 3 (1973), pp. 101-135.
- _____. Pensamiento español: 1939-1973. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.
- Diehl, John Eric. "Un análisis de forma, lenguaje y humor en 'Tiempo de silencio' de Luis Martín-Santos". Diss. University of North Carolina, 1970.
- Dómenech, Ricardo. "Ante una novela irreplicable". Insula, núm. 187 (junio 1962), p. 4.
- _____. "Luis Martín-Santos". Insula, núm. 208 (marzo 1964), p. 4.

- Dorwick, Thalia. "Luis Martín-Santos: 'Tiempo de destrucción'".
 Reseña. Explicación de textos literarios, Vol. 2 (1976), p. 229.
- Duque, Aquilino. "Realismo pueblerino y realismo suburbano: un
 buen entendedor de la realidad". Índice, núm. 185 (junio
 1964), pp. 9-10.
- Duran, M. "Spanish Literature since the War". Our Contemporary
 Literature. Ed. R. Kostelanetz. New York: Avon Books
 Division, 1964.
- Eoff Sherman, H. y José Schraibam. "Dos novelas del absurdo:
 'L'Etranger' y 'Tiempo de silencio'". Papeles de Son Armadans,
 LVI, núm. 168 (1970), pp. 213-241.
- Estans, Luc. "Les Demeures du Silence". Le Figaro Littéraire
 (janvier 1964), p. 5.
- Feal Deibe, C. "Consideraciones psicoanalíticas sobre 'Tiempo de
 silencio' de Luis Martín-Santos". Revista Hispánica Moderna,
 XXXIV, 3 (1970-1971), pp. 118-127.
- García-Viñó, Manuel. "Novela española de postguerra". Temas espa-
 ñoles, núm. 521 (1971), p. 75.
- Garciasol, Ramón de. "Un español malogrado: Luis Martín-Santos".
Cultura Universitaria, XCII (julio-septiembre 1966), pp. 71-76.
- Georgescu, Paul Alexandru. "Lo real y lo actual en 'Tiempo de
 silencio' de Luis Martín-Santos". NRFH, XX (1971), pp. 114-120.
- Gil Casado, Pablo. La novela social española. Barcelona: Ed. Seix
 Barral, S.A., 1973.
- Gómez Marín, José A. "Literatura y política: Del tremendismo a la

- nueva narrativa". Cuadernos Hispanoamericanos, LXV (1966), pp. 109-118.
- Goytisolo, Juan. "La novela española contemporánea". Libre, 2 (diciembre-enero-febrero 1971-1972), pp. 33-49.
- Grande, Félix. "Luis Martín-Santos: 'Tiempo de silencio'". Cuadernos Hispanoamericanos, LVIII (1963), pp. 337-342.
- _____. "Una buena novela: 'Tiempo de silencio'". Tiempos Modernos, núm. 2 (1965), pp. 12-13.
- _____. "Tres fichas para una aproximación a la actual narrativa española". Margen, núm. 2 (diciembre 1966), pp. 50 y ss.
- Grilli, Giuseppe. "Liberta vs coazione: Per una lettura distanziata di 'Tiempo de silencio'". Annali Institute Universitario, no. 20 (1978), pp. 409-427.
- Guillermo, Edenia y Juana A. Hernández. La novelística española de los 60. New York: Eliseo Torres & Sons, 1971.
- Gullón, Ricardo. "Mitos órficos y cáncer social". El Urgallo, núm. 17 (1972), pp. 80-89.
- Heller, Felisa L. "Voz narrativa y protagonista en 'Tiempo de silencio'". Anales de la novela de postguerra, núm. 3 (1978), pp. 27-37.
- Hernández, Tomás. "Anotaciones al vocabulario de 'Tiempo de silencio'". Cuadernos de Filología, Univ. de Valencia (diciembre 1971), pp. 139-149.
- Holzinger, Walter. "'Tiempo de silencio', an analysis". Revista Hispánica Moderna, XXXVII, núm. 1-2 (1972-1973), pp. 73-90.

Iglesia Laguna, Antonio. Treinta años de novela española (1938-1968).

Madrid: Ed. Prensa Española, 1969.

Mainer, José Carlos. Prólogo a Tiempo de destrucción. Barcelona:

Ed. Seix Barral, S.A., 1975.

Martínez Cachero, José M. La novela española entre 1939-1969: Historia de una aventura. Valencia: Ed. Castalia, 1973.

Martínez Moreno, Carlos. "Silencio antes de tiempo". Número,
Montevideo, núm. 3-4 (mayo 1964), pp. 179 y ss.

Morán, Fernando. Novela y semidesarrollo. Madrid: Taurus Ed., S.A.,
1971.

Ortega, José. "La sociedad española contemporánea en 'Tiempo de silencio' de Martín-Santos". Symposium, XXII (Fall 1968),
pp. 256-260.

_____. "Realismo dialéctico de Martín-Santos en 'Tiempo de silencio'". Revista de Estudios Hispánicos, III (1969), pp. 1-10.

_____. "Compromiso formal de Martín-Santos en 'Tiempo de silencio'". Hispanófila, núm. 37 (septiembre 1969), pp. 23-30.

_____. "Aproximación al realismo dialéctico de 'Tiempo de destrucción'". Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 303 (septiembre 1975), pp. 692 y ss.

_____. "'Luces de Bohemia' y 'Tiempo de silencio': dos concepciones del absurdo español". Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 317 (noviembre 1976).

Palley, Julián. Reseña a Tiempo de destrucción. Hispanic Review,
Vol.45, núm. 2 (Spring 1977), pp. 220-222.

- Palley, Julián. "The Periplus of Don Pedro: 'Tiempo de silencio'".
Bulletin of Hispanic Studies, XLVIII (1971), pp. 239-254.
- Rey, Alfonso. Construcción y sentido de 'Tiempo de silencio'.
Madrid: Ed. José Porrúa Turanza, S.A., 1977.
- Ríos, Julián. Reseña de Tiempo de silencio. Plural, México, 15 de
octubre de 1973, p. 3.
- Roberts, Gemma. "Una nueva perspectiva novelística: 'Tiempo de
silencio' de Luis Martín-Santos", en Temas existenciales en la
novela española de postguerra. Madrid: Ed. Gredos, 1973.
- Rojas, Carlos. "Problemas de la nueva novela española", en La nueva
novela europea. Madrid: Ed. Guadarrama, 1968.
- Romera Castillo, José. "Hacia una metodología estructuralista en el
comentario de textos. (Análisis estructural de 'Tiempo de si-
lencio')". Documenta, Valencia, XI (1974), pp. 1-107.
- _____. "Pluralismo crítico actual en el comentario de textos
literarios". Diss. Universidad de Granada, 1976.
- _____. "Lectura semiológica de 'Tiempo de silencio'", en El
comentario de textos semiológicos. SGEL, S.A. Colección Temas.
Madrid, 1977.
- Rouquier, Alain. "Situación de Martín-Santos". Les Langues Modernes,
1 de febrero de 1965.
- Rubio, Rodrigo. Narrativa española: 1940-1970. Madrid: Ed. Epesa,
1970.
- S. "Martín-Santos: 'Tiempo de silencio'". Razón y Fe, núms. 792-
797 (enero-junio 1964), p. 218.

Sanz Villanueva, S. Tendencias de la novela española actual (1950-1970). Madrid: Edicusa, 1972.

Sastre, Alfonso. "Poco más que anécdotas culturales alrededor de quince años (1950-1965)". Triunfo, especial del número 507 (junio 1972), pp. 81-85.

Schraibman, José. "Notas sobre la novela contemporánea". Revista Hispanoamericana Moderna, XXXV, núm. 1-2 (enero-abril 1969), pp. 113-121.

_____. "'Tiempo de silencio' y la cura psiquiátrica de un pueblo: España". Insula, núm. 365 (abril 1977), p. 3.

_____ y Janet W. Díaz. "Un par de charlas sobre 'Tiempo de silencio'". Hispano, núm. 62 (1978), pp. 109-120.

Seale, Mary. "Hangman and Victim: An Analysis of Martín-Santos 'Tiempo de silencio'". Hispanófila, núm. 44 (1972), pp. 45-52.

Sobejano, Gonzalo. Novela española de nuestro tiempo. Madrid: Prensa Española, 1975.

Spires, Robert C. "El papel del lector implícito en la novela española de postguerra". Revista Hispánica Moderna, XXXVIII (1974-1975), pp. 94 y ss.

_____. "Otro tú, yo: la creación y destrucción del ser auténtico en 'Tiempo de silencio'". Kentucky Romance Quarterly, XXII (1975), pp. 91-110.

Sullivan, Constance A. Reseña a Tiempo de destrucción. Journal of Spanish Studies, XX Century, Vol. 4, núm. 2 (fall 1976), pp. 137-140.

- Torres Murillo, José L. "Luis Martín-Santos: 'Tiempo de silencio'".
El diario vasco, San Sebastián, 5 de junio de 1962.
- Triviños, J. L. "Luis Martín-Santos: 'Tiempo de silencio'". Reseña,
núm. 47 (julio 1971), pp. 403-406.
- Vilanova, Antonio. "'Tiempo de silencio' de Luis Martín-Santos".
Destino (1962), p. 51.
- _____. "De la objetividad al subjetivismo". Prosa novelesca actual. Santander: Universidad Intern. Menéndez Pelayo, 1968.
- Villariño, Alfonso. "Luis Martín-Santos y la realidad fragmentaria de sus Apólogos breves". Duquesne Hispanic Review, X, núm. 2 (Otoño 1961), pp. 55-61.
- _____. "Análisis e interpretación de 'Tiempo de silencio'". Diss. Case Western Reserve University, 1972.
- _____. "'Tiempo de silencio', novela morosa". Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 308 (febrero 1976), pp. 146-156.
- Villegas, Juan. La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX. Barcelona: Ed. Planeta, 1973.
- Ward, Dennis. "'Tiempo de silencio'". Revista Hispánica Moderna, XXXIII (1966), p. 110.
- Winecoff Díaz, Janet. "Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel". Hispania, LI (1968), pp. 237 y ss.
- Ynduráin, Francisco. "La novela desde la segunda persona: análisis estructural". Clásicos modernos. Madrid, 1969.
- Zulueta, Carmen de. "El monólogo interior de Pedro en 'Tiempo de silencio'". Hispanic Review, Vol. 45, núm. 3 (Summer 1977), pp. 297-309.

III BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Abellán, José Luis. La cultura en España: Ensayo para un diagnóstico. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1971.
- Agustí, Ignacio. "Rebelión y continuidad en la novelística española". Estafeta Literaria, núm. 198 (1960).
- Alborg, Juan Luis. Hora actual de la novela española. Vol. II. Madrid: Taurus, 1962.
- Alexander, Franz. Fundamentals of Psychoanalysis. New York: W. W. Norton & Co., 1963.
- Alonso, Amado. Estudios lingüísticos. Madrid: Ed. Gredos, 1967.
- Alonso, Martín. Ciencia del lenguaje y arte del estilo. Madrid: Ed. Aguilar, 1964.
- Altamira, Rafael. Los elementos de la civilización y del carácter españoles. Buenos Aires: Ed. Losada, S.A., 1956.
- Allers, J. Pecado, Confesión y Psicoanálisis. Madrid, 1956.
- Allott, Miriam. Los novelistas y la novela. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1966.
- Ambrogio, Ignazio. Ideología y técnicas literarias. Trad. Madrid: Akal, 1976.
- Baquero Goyanes, M. "La guerra española en nuestra novela". Ateneo, 1 de marzo de 1957.
- _____. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Ed. Planeta, 1970.

- Barnes, Wesley. The Philosophy and Literature of Existentialism.
New York: Barron's Educational Series, Inc., 1968.
- Barret, Williams. What is Existentialism? New York: Grove Press,
1965.
- Basler, Roy P. Sex, Symbolism, and Psychology in Literature. New
Brunswick: Rutgers University Press, 1948.
- Benítez, Claros R. "Carácter de la novela nueva". Idem: Visión de
la literatura española. Madrid: Rialp, 1970.
- Blocker, Gutier. Líneas y perfiles de la literatura moderna. Madrid:
Ed. Guadarrama, 1969.
- Bloch-Michel, Jean. La "nueva novela". Madrid: Ed. Guadarrama,
1967.
- Bocchetta, Vittore. Circunstancialismo del siglo XX. Madrid: Ed.
Gredos, 1972.
- Bosch, A. y M. García-Viñó. El realismo y la novela actual. Publi-
caciones de la Universidad de Sevilla. Colección de Bolsillo
núm. 16, 1973.
- Bousoño, Carlos. "La novela española en la postguerra". Revista
Nacional de Cultura, XIX (1957), pp. 157-167.
- Burunat, Silvia. "El monólogo interior como forma narrativa en la
novela española". Diss. The City University of New York, 1978.
- Caballero Bonal, José M. "El realismo como crítica de la vida
española". Norte, núm. 5 (1965).
- Carusso, Igor A. Psicoanálisis para la persona. Barcelona, 1965.
- Castagnino, Raúl H. El análisis literario. Buenos Aires: Ed.
Nova, 1969.

- Castellet, José M. Notas sobre la literatura española contemporánea. Barcelona: Laye, 1955.
- _____. La hora del lector. Barcelona: Ed. Seix Barral, S.A., 1967.
- _____. "Tiempo de estructuración para la literatura española". Imagen, Caracas, 15 de julio de 1968.
- Castilla del Pino, Carlos. Un estudio sobre la depresión: Fundamentos de antropología dialéctica. Barcelona: Ed. Península, 1974.
- _____. Patografías: Neurosis de angustia. Impotencia sexual. Madrid: Ed. Siglo Veintiuno, S.A., 1973.
- _____. La culpa. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- _____. Dialéctica de la persona, dialéctica de la situación. Barcelona: Ed. Península, 1975.
- _____. Sexualidad y represión. Madrid: Ed. Ayuso, 1975.
- _____. Introducción a la hermenéutica del lenguaje. Barcelona: Ed. Península, 1975.
- _____. La incomunicación. Barcelona: Ed. Península, 1977.
- Corominas, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 1967.
- Couffon, C. "Las tendencias de la novela española actual". Revista Nacional de Cultura, XXIV (1962), pp. 14-27.
- Crews, Frederick C. "Literature and Psychology", Relations of Literary Study. Essays of Interdisciplinary Contributions, ed. by James Thorpe. New York: MLA, 1967.
- _____. Out of My System: Psychoanalysis Ideology and Critical Methods. New York: Oxford University Press, 1975.

- Criado de Val, Manuel. El verbo español. Madrid: Ed. S.A.E.T.A., 1969.
- Curutchet, Juan C. Introducción a la novela española de postguerra. Montevideo: Ed. Alfa, 1966.
- De Moragas, Jeroni. Los inadaptados. Barcelona: Ed. Nova Terra, 1972.
- Díez del Corral, Luis. La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Madrid: Ed. Gredos, 1974.
- Domenech, R. "Meditación sobre estética narrativa". Insula, núm. 175 (junio 1961).
- Domingo, José. La novela española del siglo XX: De la postguerra a nuestros días. Barcelona: Ed. Labor, S.A., 1972.
- Edel, León. The Modern Psychological Novel. Grosset and Dunlap, 1964.
- Esteban, José y Gonzalo Santoja. Los novelistas sociales españoles: (1928-1936). Antología. Madrid: Ed. Ayuso, 1977.
- Esteban Soler, Hipólito. "Narradores españoles del medio siglo". Miscellanea di studi ispanici. Università di Pisa (1971-1973).
- Fenichel, Otto. The Psychoanalytic Theory of Neurosis. New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1945.
- Fernández Almagro, M. "Esquema de la novela española contemporánea". Clavileño, núm. 5 (1950), pp. 15-28.
- Fernández Figueroa, J. "La novela española contemporánea". Índice, núm. 173 (1968), p. 10.
- Ferrer, Olga P. "La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo". Revista Hispánica Moderna, XXII, núm. 3-4 (julio-octubre 1956), pp. 297-303.

- Ferrerías, J. I. Tendencias de la novela española actual. París: Ed. Hispanoamericanas, 1970.
- Finkelstein, Sidney. Existentialism and Alienation in American Literature. New York: International Publishers, 1965.
- Forster, Edward M. Aspects of the Novel. Londres: Ed. Arnold, 1958.
- Freud, Sigmund. The Basic Writings of Sigmund Freud. Trad. de A. A. Brill. New York: Random House, Inc., 1938.
- _____. On Creativity and the Unconscious. New York: Harper Harper & Row, 1958.
- _____. Paranoia y neurosis obsesiva. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- _____. Introducción al narcisismo y otros ensayos. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Fry, R. E. The Artist and Psychoanalysis. Londres, 1924.
- García Bacca, Juan D. Existencialismo. México: Univ. Veracruzana, 1962.
- García-Viñó, Manuel. "Última hora de la novela española". Nuestro Tiempo, núm. 137 (noviembre 1965).
- _____. La novela española actual. Madrid: Ed. Guadarrama, 1967.
- Garma, M. Sadismo y masoquismo en la conducta. Buenos Aires, 1952.
- Gil, Ildelfonso M. "Problemas sobre el arte de escribir novelas". Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 121 (1960), pp. 39-47.
- Gili y Gaya, Samuel. Curso Superior de Sintaxis Española. Barcelona: Publicaciones Spes, 1961.

- Goldmann, Lucien. Para una sicología de la novela. Madrid: Ayuso, 1975.
- Gómez de la Serna, G. Ensayos sobre literatura social. Madrid: Ed. Guadarrama, 1971.
- Goodman, Paul. The Structure of Literature. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1954.
- Goytisolo, Juan. "La nueva literatura española". Boletín de Información, México, IV (enero 1959), pp. 6-8.
- _____. Problemas de la novela. Barcelona: Ed. Seix Barral, S.A., 1959.
- _____. El furgón de cola. París: Ruedo Ibérico, 1967.
- Grimberg, J. Culpa y depresión. Buenos Aires, 1963.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Los problemas de la sociología en la literatura". Insula, núm. 257 (abril 1968), pp. 3 y 7.
- Heidegger, Martin. El ser y el tiempo. Trad. de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Hickey, Leo. "El valor de la alusión en la literatura". Revista de Occidente, núm. 88 (julio 1970), pp. 49-60.
- Hills, George. Franco: The Man and His Nation. New York: The Macmillan Co., 1967.
- Hoffmann, Frederick T. Freudism and the Literary Mind. Baton Rouge, 1945.
- Horia, Vintila. Introducción a la literatura del siglo XX. Madrid: Ed. Gredos, 1976.
- Houselander, Caryll. Guilt. New York: Sheed & Ward, 1951.

- Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Los Angeles: Univ. of California Press, 1962.
- Jacobi, Jolande. The Psychology of Carl G. Jung. Yale Univ. Press, 1954.
- Jacobson, Roman y J. A. Magariños. Semiología, afasia y discurso psicótico. Buenos Aires: Ed. Rodolfo Alonso, 1974.
- Jones, S. Fear, Guilt and Hate. Paper on Psychoanalysis. Londres, 1962.
- Josephson, Eric and Mary, ed. Man Alone: Alienation in Modern Society. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1973.
- Joyce, James. Ulysses. New York: Random House, 1944.
- Jung, Carl Gustave. Psicología y literatura. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1952.
- _____. Tipos psicológicos. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1954.
- _____. Man and His Symbols. New York: Dell Publishing Co., 1964.
- _____. Collected Work of C. G. Jung. Symbols of Transformation, Vol. V. Princeton Univ. Press, 1976.
- Kasanin, J. S., ed. Language and Thoughts in Schizophrenia. New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1944.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Ed. Gredos, 1972.
- Kierkegaard, Søren. El concepto de la angustia. Trad. Cast. Buenos Aires, 1946.

- Klein, Melanie. "Sobre la teoría de la ansiedad y la culpa".
Desarrollos en psicoanálisis. Buenos Aires, 1962.
- Lafin Entralgo, Pedro. España como problema. Madrid: Aguilar, 1957.
- Laing, R. D. The Divided Self. New York: Random House, 1960.
 _____ . Self and Others. New York: Random House, 1969.
- Lamana, Manuel. Literatura de postguerra. Buenos Aires: Ed. Nova, 1961.
 _____ . Existencialismo y literatura. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A., 1967.
- Larroyo, Francisco. El existencialismo: sus fuentes y direcciones. México: Ed. Stylo, 1951.
- Lázaro Carreter, Fernando. Diccionario de términos filológicos. Madrid: Ed. Gredos, 1962.
- Leenhardt, Jacques. Lectura política de la novela. México: Ed. Siglo Veintiuno, 1975.
- Levi, Albert W. "Existentialism and the Alienation of Man". Phenomenology and Existentialism, ed. by Edward N. Lee and M. Mandelbound. Johns Hopkins Univ. Press, 1967.
- Lindaner, Martin S. The Psychological Study of Literature: Limitation, Possibilities and Accomplishment. Chicago: Nelson-Hall, 1974.
- López Molina, L. "El tremendismo en la literatura española actual". Revista de Occidente, núm. 54 (septiembre 1967), pp. 372-378.
- López Quintás, A. "¿Es objetivo el 'realismo objetivo'?" Punta Europa, núm. 72 (1961), pp. 33-43.
- Lukács, Georg. Teoría de la novela. Barcelona: Ed. Siglo XX, 1971.

- Lukács, Georg. Sociología de la literatura. Barcelona: Ed. Península, 1966.
- Marco, J. "En torno a la novela social española". Insula, núm. 202 (septiembre 1963), p. 13.
- Marías, Julián. Prólogo a El existencialismo en España. Obras, Vol. V. Madrid: Revista de Occidente, 1960.
- _____. "Presencia y ausencia del existencialismo en España". Obras, Vol. V. Madrid: Revista de Occidente, 1960.
- Marichal, Juan. El nuevo pensamiento político español. México: Finisterre, 1966.
- Marín, Diego. "El orden de los adjetivos múltiples en español". Boletín de la Real Academia Española (mayo-agosto 1976), p. 283.
- Marra-López, José R. Narrativa española fuera de España. Madrid: Ed. Guadarrama, 1972.
- Menninger, Karl. Man against Himself. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1938.
- Miguez, A. "Le roman espagnol: entre la frustration et le censure". Nouvelles Litteraire (Mai 1972), pp. 3-4.
- Miller, Paul R. Sense and Symbol. Londres: Harper and Row, 1969.
- Morán, Fernando. Historia de una limitación. Madrid: Taurus, 1971.
- Morris, Charles. Signos, lenguaje y conducta. Buenos Aires: Ed. Losada, 1963.
- Mounier, Emmanuel. Introducción a los existencialismos. Madrid: Ed. Guadarrama, 1973.
- Nora, Eugenio de. La novela contemporánea española. Vol. III. Madrid: Ed. Gredos, 1973.

- Nunberg, Hermann. "The Sense of Guilt and the Need for Punishment".
International Journal of Psychoanalysis, VII (1926).
- Oguiza, Tomás. "Temática y técnica del testimonio en la novela española contemporánea". Diss. The University of Wisconsin, 1971.
- Olmos García, F. "La novela y los novelistas españoles de hoy".
Cuadernos Americanos, XXII, núm. 4 (julio-agosto 1963), pp. 211-237.
- Ortega, José. "Novela y realidad en España. Nuevo Mundo, núm. 44
(febrero 1970), pp. 83-86.
- _____. Ensayos de la novela española moderna. Madrid: Ed. José
Porrúa Turanzas, S.A., 1974.
- Ortega y Gasset, José. Obras completas. Madrid: Revista de Occi-
dente, 1947.
- Palley, Julián. "Existential Trends in the Modern Spanish Novel".
Hispania, núm. 44 (1961), pp. 21-26.
- Peñuelas, Marcelino. Mito, Literatura y Realidad. Madrid: Ed. Gredos,
1965.
- Pérez Gallego, Cándido. Literatura y contexto social. Madrid: Soc.
Gen. Esp. de Librerías, S.A., 1975.
- Pollmann, Leo. Sartre y Camus: Literatura de la existencia. Madrid:
Ed. Gredos, 1973.
- Ponce de León, J. La novela española de la guerra civil. (1936-1939).
Madrid: 1971.
- Rama, Carlos M. La crisis española del siglo XX. México: Fondo de
Cultura Económica, 1962.
- Rank, Otto. Trauma of Birth. New York: Brunner, 1952.

- Reickman, Fromm. "Guilt and Psychological Disorders". Selected Contribution to Psychoanalysis. London, 1957.
- Rico, E. G. Literatura y política (En torno al realismo español). Madrid: Ed. Edicusa, 1971.
- Río, E. del. Novela intelectual. Madrid: Prensa Española, 1971.
- Robbe-Grillet, Alain. Por una novela nueva. Trad. Barcelona: Ed. Seix Barral, S.A., 1973.
- Robinson, Richard A. The Origins of Franco's Spain. London: David and Charles, Publishers, 1970.
- Rojo, Guillermo. "Acerca de la temporalidad en el verbo español". Boletín de la Real Academia Española (mayo-agosto 1973), p. 351.
- Ruitenbeek, Hendrik M., ed. Psychoanalysis and Existential Philosophy. New York: E. P. Dulton & Co., Inc., 1962.
- Sainz de Robles, F. Ensayo de un diccionario de literatura. Madrid: Aguilar, 1965.
- Sartre-Jean-Paul. El ser y la nada. Trad. Buenos Aires: Ed. Losada, S.A., 1976.
- _____. ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Ed. Losada, 1969.
- Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona: Ed. Seix Barral, S.A., 1965.
- Senabre, R. "La novela del realismo crítico". Eidós, núm. 34 (1971), pp. 3-18.
- Snell, Bruno. La estructura del lenguaje. Madrid: Ed. Gredos, 1971.
- Sobejano, Gonzalo. "Notas sobre lenguaje y novela actual". Papeles de Son Armadans, XL (1966), pp. 125-140.

- Sobejano, Gonzalo. Forma literaria y sensibilidad social. Madrid: Ed. Gredos, 1967.
- _____. "Reflexiones sobre 'La familia de Pascual Duarte'". Papeles de Son Armadans, XLVIII (1968).
- _____. "Direcciones de la novela española de postguerra". Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español, IV, núm. 6 (marzo 1972), pp. 55-73.
- Soldevilla-Durante, Ignacio. "La novela española actual. (Tentativa de entendimiento)". Revista Hispánica Moderna, XXXIII (1967), pp. 98-108.
- Spencer, Sharon. Space, Time and Structure in the Modern Novel. New York: New York Univ. Press, 1971.
- Tamamer, Ramón. La República: La era de Franco. Madrid, 1974.
- Thomas, Hugh. The Spanish Civil War. New York: Harper, Colophon Books, 1963.
- Thorpe, James. Principles of Textual Criticism. California: The Huntington Library, 1972.
- Torre, Guillermo de. Nuevas direcciones de la crítica literaria. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- Torrente Ballester, G. Panorama de la literatura española contemporánea. Madrid: Ed. Guadarrama, 1961.
- Trilling, Lionel. "Freud and Literature". Literary Opinion in America. Ed. by Morton Daven Zabee. New York: Harper and Row, 1951.
- Unamuno y Jugo, Miguel de. Obras completas. Madrid: Escelicer, 1966.
- Varela, Benito. Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona: Ed. Destino, 1967.

- Varios. Literatura y sociedad. Barcelona: Ed. Martínez Roca, S.A., 1971.
- Varios. La cultura en España del siglo XX. Extra especial de la revista Triunfo, núm. 507 (junio 1972).
- Varios. La cultura bajo el franquismo. Barcelona: Ed. de Bolsillo, 1977.
- Vega, José M. de. "El 98. Introducción al estudio hostil de una generación inútil". Juventud, 16 de noviembre de 1943.
- Verdía Díaz, Guillermo. Introducción al estilo indirecto libre en español. Madrid: C.S.I.C., 1970.
- Wahl, Jean. Las filosofías de la existencia. Barcelona: Ed. Vergara, 1971.
- Weinrich, Harold. Estructura y función de los tiempos del lenguaje. Madrid: Ed. Gredos, 1968.
- Wellek, René. Concepts of Criticism. New Haven: Yale Univ. Press, 1963.
- _____ y Austin Warren. "Literatura y psicología". Teoría Literaria. Madrid: Ed. Gredos, 1959.
- Winnicott, T. "El psicoanálisis y el sentimiento de culpa". El psicoanálisis y el pensamiento contemporáneo. Buenos Aires, 1962.