

12
2 ej

TIEMPO DE SILENCIO, DISECCION DE UNA SOCIEDAD.

FALLA DE ORIGEN

T E S I S P R O F E S I O N A L

del alumno Darío de Jesús Fernández González para obtener la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras

U N A M



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
CARRERA DE LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

1990



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE DE TITULOS ABREVIADOS

Antolog.-----	<u>Antología</u>	Mas. pod.-----	<u>Masa y poder</u>
Apol.-----	<u>Apólogos</u>	Mits. heb.-----	<u>Los mitos hebreos</u>
Art. am.-----	<u>El arte de amar</u>	Nazar.-----	<u>Nazarín</u>
Brev. pod.-----	<u>Breviario de podredumbre</u>	Nieb. prol.-----	<u>Prólogo a Niebla</u>
Cam. hab.-----	<u>De camino al habla</u>	Op. públic.-----	<u>"Opinión pública"</u>
Cart. mar.-----	<u>Cartas marruecas</u>	Pasc. Duarte-----	<u>La familia de Pascual Duarte</u>
Celest. prol.-----	<u>Prólogo a La Celestina</u>	Pensamient.-----	<u>Pensamientos</u>
Creencia Ort.-----	<u>"La noción de creencia en Ortega"</u>	Poesía-----	<u>Obra poética escogida</u>
Crit. juic.-----	<u>Crítica del juicio</u>	Quij.-----	<u>El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha</u>
Dic. fil.-----	<u>Diccionario de filosofía</u>	Quij. T. de sil.---	<u>"Don Quijote en Tiempo de silencio"</u>
Dict. Franco-----	<u>La dictadura de Franco</u>	Reb. de mas.-----	<u>La rebelión de las masas</u>
Ed. plat.-----	<u>La edad de plata</u>	S. XIX-----	<u>El siglo XIX</u>
Eros y civ.-----	<u>Eros y civilización</u>	S. XIX rom. real.	
Est. incons.-----	<u>El Estado y el inconsciente</u>	nat.-----	<u>Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo.</u>
Faulk. Esp.-----	<u>Faulkner en España</u>	S. XX-----	<u>El siglo XX</u>
Fil. eloc.-----	<u>"Filosofía de la elocuencia"</u>	Ser y tiemp.-----	<u>El ser y el tiempo</u>
Fracaso-----	<u>"El fracaso"</u>	Teat. crit.-----	<u>Teatro crítico y Cartas eruditas</u>
Hist. Esp.-----	<u>Historia de España</u>	Teo. relg.-----	<u>Teoría de la religión</u>
Imag.-----	<u>"Imágenes"</u>	Totem. tab.-----	<u>Totem y tabú</u>
Individ.-----	<u>El individualismo</u>	Utopía-----	<u>La utopía</u>
Int. Heideg.-----	<u>Introducción a Heidegger</u>	Vens. sagr.-----	<u>Venenos sagrados. Embriaguez divina</u>
Int. hist. fil.---	<u>Introducción a la historia de la filosofía</u>	Vig. cast.-----	<u>Vigilar y castigar</u>
Int. ser tiemp.---	<u>Introducción a El ser y el tiempo de Martin Heidegger</u>	Violenc.-----	<u>"La violencia"</u>
Lit. Esp.-----	<u>Literatura española</u>		
Lit. mal-----	<u>La literatura y el mal</u>		

INTRODUCCION.

Debo de iniciar con una confesión. Mi primera lectura de Tiempo de silencio fue desconcertante. Conforme avanzaba en la narración me fui dando cuenta de que el libro era una de las expresiones más ricas que había tenido entre mis manos. Paulatinamente, casi en forma natural, descubrí que no se trataba de una obra impersonal que intentara guardar las distancias entre autor y lector; por el contrario, este último al terminar de leer se siente con la responsabilidad de comprender la novela cada vez más, de participar en ella. Entre líneas Martín-Santos hace un llamado a esa intervención, coloca al lector en la posición de decir cuáles son sus sentimientos frente al libro. Yo, en lo personal, me vi identificado en muchos momentos y vi retratadas muchas de las singularidades propias de mi sociedad y del mundo en general que me rodea y del que soy parte. Pero Tiempo de silencio es difícil, compleja, con una gran cantidad de recursos narrativos se recrea una historia, más bien mínima, hasta el punto de vaciar en ella un número importante de consideraciones y reflexiones sobre el mundo y el individuo, al grado de que la obra se constituye en un gran discurso filosófico-sociológico y crítico sobre las sociedades contemporáneas y sobre la condición particular del sujeto, atendiendo especialmente a la sociedad española de después de la guerra civil.

Esa complejidad me impactó. No porque su riqueza sea tan abrumadora que el lector se sienta alejado y se haga la obra imposible de entender; sino porque implica la posibilidad casi lúdica de ir descubriendo cosas nuevas y aparentemente difusas. Tal juego me orilló a una nueva lectura. Entonces aparecieron los probables niveles de lectura contenidos: la filosofía de Heidegger -principalmente El ser y el tiempo-, la crítica sociológica, las alusiones directas e indirectas al Quijote y a la figura de Cervantes, la novela como experiencia existencial, como recreación barroca, el análisis histórico, el análisis de las masas, el discurso científico con valor literario, etc. Todos esos niveles, todos esos discursos se unen, se relacionan para acercarnos a una realidad total sobre individuo y sociedad.

A la vez, Tiempo de silencio es la radiografía de una ciudad, Madrid, que por estar en el centro de un país, España, está cerrada; es una urbe, en muchos sentidos, inaccesible y marchita. Madrid es una ciudad seca -así nos la presenta Luis Martín-Santos- en la que una sola corriente de agua podría lavar toda la angustia y la culpa que mora allí. Pero... nada. Es una ciudad que se apartó de todo, pero en la que se dan cita los

perversos y los ingenuos (como Pedro, el personaje central) quienes se ven rodeados de imágenes de una Historia rica pero trágica. Los madrileños se hallan cara a cara cotidiana y canallamente con la guerra civil, no como un recuerdo ya contrahecho sino como el pan diario. Los madrileños de Luis Martín-Santos son hijos y custodios de esa guerra y no la pueden ocultar en un armario, porque noche a noche les sale al encuentro en una plaza o en una tórrida callejuela. En Madrid está todo, sociedad, ansia, miseria y fracaso de España, en cada mesa de cada bar. Y en Madrid, en Tiempo de silencio, nos encontramos a un tipo (Pedro) que al pretender la comprensión de la ciudad y la transformación de ella junto con la de él, hace saltar toda la maquinaria de la injusticia y el absurdo sobre sí. Al final de la obra este hombre se irá, pero con la marca al rojo vivo de la ciudad encima de su cuerpo.

Tiempo de silencio es, así, un viaje al interior de Madrid. Las naves que yo utilizaré para el trayecto son el análisis sociológico y la filosofía de Heidegger.

Una de las propuestas más importantes de Martín-Santos en la obra, es que para entender plenamente a una sociedad, para de-

latarla, abrirla en forma médica y rigurosa, se hace indispensable un repaso a los elementos históricos más relevantes. De tal suerte, el autor hace una crítica de la historia, la cual en una gran medida ha ocasionado los acontecimientos presentes y a la novela misma. Por eso me permito hacer un resumen a partir del momento en el cual Martín-Santos considera que arranca la situación expresada en la obra -siglo XVII-. A partir de tal resumen, se facilitará la interpretación de la crítica social que realiza el autor.

Por otra parte, el libro es también una mirada aguda a la oposición sociedad-individuo. La sociedad es el conjunto de normas, imposiciones, convenciones y sujetos que participan dentro de la masa. En tanto, el individuo debe pugnar por su ser propio, por la realización de sí mismo con su pensamiento y con su realidad cotidiana y particular. Pero la sociedad no lo acepta sino en conjunto con otros hombres. Ello acrecienta la angustia existencial. Y para comprender cabalmente ese contraste en la vida humana -la vida en común, la vida en privado- Martín-Santos recurre al pensamiento de Heidegger para expresar, también, el universo interno del personaje central en su búsqueda de respuestas y de la libertad individual. De ello

se deriva que encontramos un excepcional perfil psicológico de los personajes y de las masas, lo cual se analizará conjuntamente al carácter existencial del personaje principal.

Todo ello me motivó a realizar la presente tesis. La intención es mostrar todas las implicaciones posibles de la oposición sociedad-individuo, mostrar a Madrid como el reducto donde se realizan todas las reacciones catalíticas y ver cómo de las relaciones entre los personajes se desprende la visión social y filosófica del autor. Mi deseo es también el acercamiento con la maravilla de la novela y con la genialidad de Martín-Santos para entretener en una narración los anteriores aspectos.

CRITERIO DE ANALISIS PARA TIEMPO DE SILENCIO.

Abordaremos la obra bajo tres perspectivas cuyos elementos subyacen en el desarrollo narrativo. A veces, algunos de estos elementos parecen comportarse de manera autónoma, otras, parecen no estar suficientemente claros; sin embargo, en este análisis se intentará mostrar cómo el desenvolvimiento de la narración en Tiempo de silencio condiciona un encadenamiento de dichos elementos para señalar las intenciones principales del autor. La primera de esas perspectivas será:

a) La base sociológica: Luis Martín-Santos presenta a la sociedad como un ser vivo, que se desarrolla fisiológicamente y que responde a ciertos estímulos. Por ello, un análisis sociológico se hace necesario para establecer el comportamiento de la sociedad descrita y el del individuo determinado por ella. La sociedad como ente diseccionable permite ver el contexto en que se mueve, por eso es indispensable, también, plantear cuál es la visión del autor acerca del proceso histórico que ha propiciado la presencia de tal contexto social y político en el que los sujetos, de acuerdo a las características de la clase a la que pertenecen, están inmersos.

Sociedad e historia poseen un carácter estético en el discurso del autor, en la trama de la novela y en el universo de los personajes.

b) El ámbito cultural: Martín Heidegger es el referente cultural de Martín-Santos. Este parte de los conceptos fundamentales del otro para hablar de su preocupación sobre la existencia del hombre en el tiempo. Las ideas del filósofo están presentes en la visión del mundo del autor; por lo tanto, se necesita explicar la forma en que estos conceptos participan dentro de la narración, cómo el autor se vale de ellos para despejar el valor del individuo frente a la sociedad y el fundamento de la existencia en valores tan abstractos como la libertad. Por otra parte, se verá también cómo con Heidegger, Martín-Santos expresa su disensión de las posturas filosóficas y sociales de Ortega y Gasset.

c) Análisis estilístico: Luis Martín-Santos compartió muchas inquietudes con su generación artística, el neorrealismo; en tal corriente se encuadra para realizar su novela. Se verán, pues, las particularidades del neorrealismo para establecer los puntos de referencia y similitud. Una vez realizado esto, se identificará al personaje central en su universo particular y en relación con los otros personajes, se analizarán sus respectivos discursos dentro de la organización narrativa en técnicas e intencionalidades.

CAPITULO I

LUIS MARTIN-SANTOS Y LA DISECCION DE LA HISTORIA.
HACIA UN TIEMPO DE SILENCIO.

Tiempo de silencio es una novela en la que la Historia juega un papel fundamental. A lo largo de la narración, el autor hace participar a los lectores en la novela como experiencia en la historia. Tanto una sociedad como una literatura, están determinadas por el devenir operado en el tiempo, nada surge por generación espontánea; así, las condiciones imperantes en un momento determinado son productoras de una visión a través del arte, la cultura, la ciencia. Pero ese momento y ese arte tienen tras de sí una historia; en ella Luis Martín-Santos encuentra la remisión que ha originado el estado específico descrito en el libro. Los puntos principales en el desarrollo de la historia y la literatura españolas son estudiados con disciplina científica, son diseccionados por ser fenómenos en constante cambio. En su preocupación por entender la sociedad que describe y en la que escribe, Martín-Santos hace a la historia un ente activo, y por ello reflexiona sobre el pasado que contiene los orígenes de su presente y que es su acervo. El pasado determina a la sociedad y, por lo mismo, al individuo. Tiempo de silencio exige al lector reparar en esas reflexiones estrictas sobre la historia para comprender no sólo los elementos narrativos, sino también a la sociedad que los ge-

nera y el por qué de su particular visión del mundo, así como el por qué del pensamiento del sujeto. La obra literaria, como la ciencia y la sociedad, tiene un pretérito que influye en su futuro.

Siglo XVII, el origen de la decadencia.

España vive en pleno su Siglo de Oro en las letras, en los palacios, en las Cortes; siglo de auge y vicisitudes económicas y de Góngora, místicos y diabólicos pícaros, de la preponderancia de la Inquisición y de la presencia, todavía ominosa, de Erasmo de Rotterdam con sus creencias en el apego fiel a los Evangelios, que en España engendraron, como en ninguna otra parte, una severa crítica al poder eclesiástico. España se vuelve manierista en usos, costumbres, arquitecturas, artes, y en el exterior se torna odiada, con atinados y maliciosos ojos se le construye una "leyenda negra" para hacer contrapeso a su riqueza y a su papismo. Es una España llena de luz y sombra por doquier, llena de contradicciones. Y es una España dispuesta a defender su descaradamente institucionalizado catolicismo a cualquier precio: ya decretó la expulsión de judíos como pronto lo hará de jesuitas por sus "peligrosas" utopías y por su culta rebeldía pedagógica.

¿Cómo surge la decadencia en el Imperio español si aún tiene mucho poder? En el siglo XVII posee una hegemonía como no imaginó: el dominio de las Indias Occidentales le abre grandes perspectivas, pero también la caja de Pandora. La riqueza ciega al Imperio ante la necesidad de ingresar a un nuevo orden, a un mundo más dinámico que prefiere ignorar por ser diferente. "Hay que considerar que el 'fabuloso metal' (el oro) se cambia contra algo. Sin duda, muchos productos extranjeros, y cada vez más." (VILLAR, Hist. Esp. p. 61) De tal manera, España no sólo es rica, también nace a la dependencia del extranjero; además, su oro no entra al proceso, ya tan pujante en otros reinos de Europa, de la producción; continúa con un tétrico mercantilismo, pagando oro por productos: España cambia su oro como los indígenas a ella, por espejitos. Conforme el metal dorado se agota, el poder como virtud vital, también, y la opulencia y el derroche que debían terminar, no lo hicieron, y además España continúa con el apego a las Instituciones, a la corona, a la espiritualidad, al honor, al arraigo, a los derechos de sangre, en fin, un continuismo imposible. Nacen así los hidalgos pobrediablescos que se niegan a entender la realidad y a los pícaros como sus verdaderos contemporáneos.

Un ejemplo de la institucionalidad lo encontramos en el papel del Santo Oficio, que al quemar herejes, auténticos o supuestos, no pretende tanto salvar sus almas sino más bien, desespe-

radamente, al Estado que le sustenta; alegando, así mismo, que la Fe, aunque sea por la sangre y la violencia, es España. "El ardor de España permanece, sin embargo, único; si hubiera sido compartido, Dios estaría agotado. Pero teniendo los ardores que ha inspirado, reacciona contra sus hijos, no son las dudas las que le gastan, sino la fe." (CIORAM, Brev. pod. p. 147) Esa fe ciega terminará por acabar con Dios como un buen medio de justificación política: por un lado, porque la fe se cansa no tanto por las dudas, como señala Cioram, sino por el ardor primario; por el otro, nadie cree ya en España como la depositaria de los argumentos divinos. La corona no sólo quiere reconquistar el poder que se está consumiendo, poseer de nuevo la "armada invencible"*, al mismo tiempo pretende, por medio de esa fe coercitiva, erradicar de la Península todo intento de protestantismo, ese hijo de Lutero que aceleraba el distanciamiento con los países Bajos y con Alemania, distanciamiento irreductible como lo menciona Martín-Santos:

Fue el comentario de los dos iberos no expresionistas, no constructores de cámaras de gas nunca, aunque sí gritadores de rueda hasta que por fin el cuerno entra en el manoletino triángulo femoral, no organizadores de programas, aunque sí quizás en sus genes, varios siglos antes, de inquisiciones de potro con estola quizás o con cucurucho, qué más podía darles.
(p. 89)

*La Armada Invencible, flota española de 147 naves enviada contra Inglaterra en 1588 para vengar la muerte de María Estuardo. Fue destruida por una tempestad.

España, durante el siglo XVII, se cierra, se encierra, se vuelca, una vez más como en la Reconquista, en el afán de los atributos divinos, por ser Castilla el Pueblo Escogido para "obtener, tierras, tesoros y servicios de hombres." (VILLAR, op. cit. p. 70) Al mismo tiempo los éxtasis de sta. Teresa permitían el distanciamiento con el mundo material, la búsqueda del orden cósmico que rige también en la Tierra, como un reflejo metafísico de lo anteriormente señalado. Pero también están los terrenales menesterosos de la picaresca que cada vez respiran con mayor presencia.

No obstante, la España del XVII gritaba en el mágico éxtasis, en el barroco, en las calles, en la conciencia del desencanto de Cervantes, en el inicio de su decadencia. Ésta caracterizada también por un descenso demográfico y malas políticas económicas que hundían a la corona hispánica, creando una gran miseria, con todo y apariencias. "Hacia 1600 las inmensas deudas de la monarquía española por sus empresas imperiales, los enormes adelantos hechos por todas las clases sociales con la garantía del dinero de las Indias, hicieron de la sociedad española una pirámide parasitaria donde un solo labrador debía alimentar a treinta no productores." (Ibidem. p. 71) Además, la corona cobra rentas imposibles de pagar, disimula cuando está casi desnuda.

Para Luis Martín-Santos, el siglo XVII representa una fiesta de vida dentro de una agonía, el inicio de la protesta lacerada, de la duda borboteante entre los resquicios de las Instituciones y también de las ventanas cerradas a otras realidades; en el XVII se origina el mal, el cáncer contra el que ingenuamente aspira luchar el protagonista de Tiempo de silencio. En esa centuria el mundo se le iba de las manos a España:

la idea de lo que es el futuro se ha perdido hace tres siglos y medio. (p. 290)

La diferencia radica en que en las subsiguientes épocas no habrá más místicos:

¡Desdichados los que no servimos para el éxtasis!
¿Quién nos auxiliará? (Idem.)

Siglo XVIII, ¿el siglo de las luces?

Una definición generalmente aceptada acerca del siglo XVIII, es la de El Siglo de las Luces. ¿Por qué tal nombre? En términos usuales, se considera que es aquí donde las ciencias se aceleran y donde nace el principio de tecnología, que conlleva al progreso y, en el siglo posterior, a la producción fabril, a los productos hechos en serie, en masa; el método científico

se ha consolidado. Pero la ciencia es sólo uno de los aspectos del conocimiento humano que empieza a tomar pleno alcance de sí mismo. La cultura, la sociedad, la literatura igualmente empiezan a elaborar patrones de medición y autoexamen. Surgen así las críticas social, política y literaria que irán evolucionando hasta crear disciplinas como la economía, la sociología, la filosofía de la historia (Hegel), etc.

Pero, ¿qué pasa en España durante esta etapa? Como ha cometido todos los excesos posibles gracias a su antigua fortuna, empieza a pagar con intereses muy cargados: el gasto público es muy elevado y, aunque se respira mayor mesura en la economía, España ha dejado de ser la puerta de entrada de las riquezas americanas, de la importación a Europa y por consiguiente, no puede ofrecer atractivos para el comercio de los demás países. En otros terrenos, la cultura, por ejemplo, el barroco se ha marchitado; en la política, el poder se ha debilitado hasta el grado de que la cohesión religiosa se fragmenta; producto de ello es el que los jesuitas reafirmen su poder autónomo con respecto a la corona, la cual -haciendo eco al espíritu del despotismo ilustrado en el poder- opta por expulsarlos de territorios hispánicos en 1767.

España no podía escapar a los influjos de la época: la Ilustración y el Neoclasicismo. Las nociones de racionalidad, análisis, orden, etc. propuestas por estos movimientos propiciaron la tendencia crítica propia de ese momento. España, que ya no es el imperio más poderoso, que ya no cuenta con una vanguardia en ningún orden, empieza a reparar metódicamente en el significado de la palabra decadencia; y si bien ya de antemano poseía todos los elementos para su definición, si bien ya se habían levantado voces alarmadas, es en el XVIII cuando la decadencia se torna irreversible, por ello había que reparar concienzudamente en ella. Surgen posturas críticas, geniales en algunos casos, doctas y académicas para dialogar sobre la realidad cultural, histórica, social y política de España. Muchos pensadores se dieron a la labor de crear un aparato discursivo juicioso; uno de ellos fue José Cadalso.

Cadalso, además de este sentido que tendía hacia la racionalidad, poseía un gran arraigo por la tierra, le dolía España e inflamado por el nacionalismo propio de los ibéricos, criticó y propuso. En Cadalso se dan, pues, las cualidades del investigador que se convierte en espectador, en amalgama con la pasión hispánica. Esto mismo lo encontramos en Luis Martín-Santos, es el escritor y científico en busca de la razón de ser de su sociedad, de su mundo en general.

Durante el siglo de las luces, en España no sólo están en crisis la economía, las instituciones y el sistema político, la sociedad (reflejo y alma de los anteriores) también se ha empeñado en producir sus propias formas cotidianas de necesidad, o en continuar otras antiguas. "Uno de los motivos de la decadencia de las artes en España es sin duda la repugnancia que tiene todo hijo a seguir la carrera de sus padres. En este país cada padre quiere colocar a su hijo más alto, y si no el hijo tiene buen cuidado de dejar a su padre más abajo." (CADALSO, Car. Mar. p. 68) No es únicamente esa falta de continuidad en el trabajo -que genera la pérdida de la tradición en las artes y los oficios-, sino también el oportunismo, el querer la permanencia o el acceder a un status. Así, el español se aferra a la nobleza, la herencia (por mala que sea), y al uso de convencionalismos -como el uso del Don antes del nombre- que no reflejan nada. Y en el país se recurre a magos para que le sanen, y éstos "quieren curar toda especie de enfermos y enfermedades con un mismo medicamento; no es medicina, sino lo que llaman charlatanería, no sólo ridícula en quien la profesa, sino dañosa para quien la usa." (Ibidem, p. 146)

Esta opinión nos mueve a considerar otra que va ligada y en la que Martín-Santos pone mucho énfasis, la ciencia y lo científico.

Desde el anterior siglo, el XVII, en España la ciencia es una suerte de anatema, algo prohibido y ante ello usada, muchas veces, por charlatanes. El charlatán, esta especie de pícaro, se ha adueñado del uso de la ciencia; así, "es a veces tan artificiosa la mentira que sin prolijo examen no puede descubrirse el engaño." (FEIJOO, Teat. crit. pp. 61-62) Es en esta época donde surge una auténtica preocupación por establecer la importancia y utilización de la ciencia; pero España se había cerrado a ella y muy pocos, en el XVIII, podían deslindar el terreno auténtico del falso. Jovellanos, otro interesado en la cuestión, proponía un estudio rígido, inflexible de la ciencia y la literatura y trataba de inculcarlo en los jóvenes:

"Perfeccionad, hijos míos, este precioso sentido, y él os servirá de guía en todos vuestros estudios, y él tendrá la primera influencia en vuestras opiniones y en vuestra conducta. El pondrá en vuestras manos las obras marcadas con el sello de la verdad y del genio, y arrancará o hará caer de ellas los abortos del error y la ignorancia." (JOVELLANOS, Antolog. p. 131)

Pero la realidad ulterior fue, definitivamente, el error y la ignorancia. En el período franquista, donde se ubica Tiempo de silencio, la ciencia aún llega a ser manejada por far-santes, por quien no la entiende:

Tras el transporte en cuatrimotor o tal vez bimotor a reacción, con seguro especial y paga de prima y examen con certificado del servicio veterinario de fronteras de los EE.UU., ha venido luego el transporte (los ratones del experimento sobre el cáncer)* a manos del Muecas, en una caja de huevos vacía, hasta su chabola particular. (p. 11)

Lo anterior indica un mal nacional, las condiciones del país desde el momento de Feijóo han permitido no un retroceso en la investigación, sino ni siquiera un atisbo de ella.

Volviendo al siglo XVIII, se puede observar que España aún se niega a reconocerse en la caída, no quiere elaborar un nuevo proyecto social. Cadalso, Feijóo, Joveillanos ya apuntaban que ello se convertiría en una carga. Pero esas voces doctas sólo hicieron impacto en algunos, mientras el orgullo aparente y el recurso de fórmulas ya superadas seguían vigentes empujando a los individuos y al país a su tiempo de silencio -en el siglo XX- en el que ya no habrá Cadalsos que escriban y mueran por la causa de su sociedad.

Mientras tanto, en otras partes de Europa se descubre la importancia de la educación; ésta se abre a nuevos modelos, Rousseau, en Francia, ha desarrollado un complejo plan utópico-pedagógico, el Emilio. En España no se desoye la trascendencia de la educación; el propio Cadalso ataca la figura

*El paréntesis es mío.

hueca de sentidos de los profesores y de la escuela:

"los ayes auropeos, que descuidan mucho la dirección de los corazones de sus alumnos, por llenar sus cabezas de noticias de blazón, cumplidos franceses, guapeza española y otros renglones de esta perfección e importancia." (CADALSO, op. cit. pp. 96-97)

Sin embargo, la escuela sigue la ruta de convertirse en uno de los organismos más depurados para la preservación de la herencia histórica; se convierte, así, en institución castrante que asfixia y se niega a dar oportunidad al laicismo, a la crítica, y, en cambio, continuará, hasta la época de posguerra, haciendo la apología del ideal histórico.

Entre otros, Cadalso antecede a la feroz figura de Larra y en muchas de sus posturas están los orígenes intelectuales de la generación del '98, generación de la que es deudor Martín-Santos. Además, él no hace a un lado la importancia de gente como Cadalso y Jovellanos en su formación intelectual, así como sabe que el XVIII tiene su parte en la carga del inconsciente colectivo que él presenta en la novela. Tiempo de silencio pone de manifiesto el hecho de que, si bien la crisis es parte de la historia nacional, también ha habido actitudes honestas y comprometidas en señalar soluciones en un tiempo de luz y en un tiempo de silencio.

Siglo XIX, libertad y realidad.

En el siglo XVIII, Antonio Capmany escribió: "La imaginación consiste en una combinación o reunión nueva de imágenes y en la correspondencia o conformidad exacta de ella con la afectación que queremos excitar en los otros." (CAPMANY, Fil. eloc. p. 424) Pero es en el subsiguiente siglo cuando la imaginación se convierte no sólo en concepto de meditación, sino en medio activo en la sociedad y las artes. El siglo XIX vive inmerso en una serie de transformaciones político-sociales tendientes, todas ellas, a la ruptura con un orden. Al lado de los comunismos utópicos (Robert Owen, Charles Fourier), de las revoluciones -entre ellas la industrial-, de Napoleón, Europa nace al liberalismo -en el cual José Ortega y Gasset ve el nacimiento del "hombre masa"-, esta idea política-nacionalista que deseaba la libre participación de las mayorías. Y al mismo tiempo que son fulminadas las monarquías, se pone la mirada en la Edad Media como un mundo de gran riqueza cultural donde el hombre era un sujeto de enorme imaginación, espiritualidad y honor: es el auge del romanticismo.

El movimiento romántico se instala como una actitud rebelde, distanciada de lo material hacia los sentimientos; el romanticismo replantea la utopía, y es la negación de los valo-

res tradicionales y de contenidos de la literatura neoclásica; el romanticismo pretende, en muchos casos, acceder al éxtasis o, en otros, al nacionalismo. Si la Reforma protestante en el Renacimiento inició el proceso de convertir reinos y Estados en naciones, en el siglo XIX esto se realiza ferozmente. Así, las colonias americanas y de África inician el trayecto de constituirse en países independientes. La Nueva España, el Perú, Argentina, Chile, etc., van desapareciendo como entidades del imperio español, al mismo tiempo que surgen las figuras idealizadas -muy al estilo romántico- de los insurgentes de las diversas independencias.

Paralelamente al romanticismo se da el costumbrismo. Este se podría considerar como un rasgo semirrealista dentro del movimiento romántico. La descripción de usos y costumbres locales, la recurrencia en el plano del paisaje, los tipos regionales, etc., sirvieron a las intenciones nacionalistas de los románticos al hacer hincapié en lo que supuestamente constituye la "forma de ser propia" de un grupo humano. El costumbrismo funcionó a su vez -si bien se apegaba un poco más a lo cotidiano- para idealizar esa forma de ser y actuar, buscando sus orígenes más bien míticos, ensalzando las costumbres y el paisaje de una región en detrimento de otras.

Esta fusión romántico-costumbrista operó muy bien en España, principalmente con Mariano José de Larra, quien, por su actividad periodística, trabó contacto con diversas localidades españolas las cuales delineaba conjuntamente con su tarea de crítico social.

Empero, "la característica del costumbrismo era su interés, no por la realidad observada en su conjunto, sino por aquellos aspectos de la realidad que fueran típicos de una región o área española y, al mismo tiempo, deliciosamente pintorescos y divertidos." (SHAW, D.L. S.XIX p. 48) De ello se deduce que lo trascendental no era la descripción de un todo, sino de partes aisladas que sirvieran para reafirmar el gusto por un carácter específico o la preponderancia idealista hacia un lugar determinado. Por ello, "el campo de los escritores costumbristas era deliberadamente limitado: no les interesaba describir la vida y el comportamiento popular tal como era en realidad, y aspiraba a seleccionar sólo lo que daba una sorprendente impresión de 'color local', especialmente si representaba una agradable supervivencia del pasado." (Ibidem. pp. 48-49)

Sin embargo el trabajo de Larra no únicamente estuvo determinado por el costumbrismo. También estuvo empapado del espíritu rebelde y ansioso de libertad propio de su época.

En el fondo, el romanticismo fue la expresión y resurrección de un mundo muerto -la Edad Media- o el afán libertador e idealista lleno de arengas políticas y apologías nacionales. El otro semblante romántico -los lugares macabros, las princesas encantadas, las flores poéticas, los héroes alimentados sólo por medio de honor- parecen no corresponder mucho a la existencia cultural española del siglo XIX. En este período España está instalada en pleno declive: sufre luchas intestinas, una crisis económica terrible y una invasión, la napoleónica. Por ésta, el pueblo regresa a una forma de lucha, rudimentaria pero efectiva, la guerra de guerrillas -que ya había utilizado contra los romanos-, como un ejemplo de la improvisación en que vivía el país. En esta época, al mismo tiempo, ni José Bonaparte ni Fernando VII son populares ni saben conducir al país adecuadamente. Y aunque España expulsa al invasor, continua su franca caída.

La frustración, la miseria, la necesidad de reencontrarse a sí mismo, propias del momento, tuvieron una más amplia expresión en el realismo. En él se da un modelo para encarar artísticamente la situación de España, al mismo tiempo que una dinámica cultural en el desarrollo del arte. El romanticismo, por su parte, no pudo crear una concepción plena como en Alemania o Inglaterra.

El realismo en el siglo XIX busca explicar de manera inmediata todos los aspectos en que el hombre se desenvuelve. No es sólo la experiencia del hombre con respecto a la naturaleza, sino también aquellos elementos que él ha creado, como la sociedad, el arte mismo y la historia. El realismo propone una visión a la vez descriptiva y crítica de la sociedad en su conjunto y de la condición humana individual dentro de esa sociedad. Así, dentro del realismo empieza a surgir el perfil psicológico en los personajes, quienes ya no hablarán exclusivamente de su impresión del mundo, sino también de sí mismos, de su interior, de la parte intrínseca que los hace diferenciables. Así se puede hablar de los dos sistemas que conforman el universo de todo sujeto: el mundo exterior y el interno, ambos relacionados y dependientes el uno del otro. También, con el realismo, nace la preocupación por el devenir y por el pasado que ha concedido sus secuelas: la historia será una parte fundamental tanto para los personajes como para el mundo en general. Ejemplo de ello son los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós, en donde la sociedad tiene un pasado conjuntamente al de los personajes. Estos se tornan más complejos, más profundamente caracterizados por el entorno y su personalidad; el conflicto, así, será bilateral: el hombre frente al mundo y viceversa, y ya no más encerrado sólo en sí mismo.

Si desde antiguo los escritores españoles han hecho énfasis en poner el dedo en la llaga de los males nacionales, esta tendencia se hace sistemática con el realismo, plenamente constante. Las palabras de Galdós sobre su época en Nazarín, son una muestra de lo anterior:

"ahora priva mucho la razón de la sinrazón, o sea que la locura es quien hace a los muy sabios y a los muy ignorantes, a los que sobresalen por arriba y por abajo." (PEREZ, Galdós, Nazar. p. 209)

Esta conciencia evaluativa se encuentra en Pérez Galdós y en Alas "Clarín", principalmente. Las posibilidades que para el arte español engendró esta escuela son la génesis de las posturas de generaciones posteriores como la del '98 y el neorrealismo; porque además de que el realismo implica el nacimiento y progreso de la novela moderna -donde la introspección psicológica por medio del monólogo interior será crucial-, crea una tradición en donde el escritor español se siente a gusto porque tiene una gran cantidad de recursos narrativos y, principalmente, puede hablar sobre su sociedad, sobre el producto de ella, el sujeto, sobre el papel de la historia, etc. Elementos todos que aparecen en la narrativa neorrealista, en esa generación que pretende retomar y transformar el uso de la realidad en sus causas y efectos dentro de la literatura.

A poco del nacimiento del realismo surge una vertiente de éste -o si se quiere, uno de sus frutos-: el naturalismo. Influenciado muy estrechamente por las ideas de Marx sobre el desempeño determinante de los modos de producción en la historia, por la teoría de la evolución de las especies hija de Darwin y Alfred Russell Wallace, y en concordancia con el positivismo de Comte, el naturalismo se empeña en crear una literatura de corte realista y determinista, al mismo tiempo que su tono será el de un pesimismo extremo.

Lo que para el realismo era mostrar cómo la sociedad influye en los individuos, para el naturalismo era afirmar categóricamente que todo sujeto estaba -o está- determinado no sólo por la sociedad, sino por la naturaleza misma, genéticamente inclusive. El desarrollo de la ciencia y su análisis riguroso por el neopositivismo, dio la pauta para mostrar el que la naturaleza humana puede ser analizada desde lo más mínimo, en su fisiología. De ello se desprendió que para el naturalista, el hombre es un animal en constante lucha por la sobrevivencia a partir de la fuerza, que los cambios en el pensar son producto de la evolución misma y, ante todo, que todos se encuentran determinados y a su vez determinan a otros.

Por ejemplo, para la Pardo Bazán, "el naturalismo era un movimiento pretenciosamente pseudocientífico basado en la aplicación de un restringido concepto de determinismo a la conducta humana, con una deplorable tendencia a recalcar lo sórdido, lo feo y lo proletario." SHAW, D.L. op. cit. p. 223) Como se ve, la intención fundamental de los naturalistas era la de trascender una realidad inmediata, hacia una realidad aun más profunda contenida en lo biológico y también en los estratos más bajos de la sociedad.

Obvio es decir que para los neorrealistas y en particular para Luis Martín-Santos, la deuda es con el realismo. Así, para el autor de Tiempo de silencio, más allá de la mera descripción, por encima de ésta, están las causas y los efectos, el sujeto en particular que se mueve dentro de ciertas fronteras con una conciencia propia.

Y otro elemento decimonónico muy entrañablemente presente para el autor y que dentro de la novela sintetiza las reflexiones sobre el papel de la historia, es la plástica pictórica, principalmente la de Goya. El pintor sordo, sin mirada melancólica o piadosa describe una España perdida, no sólo en

la crueldad de la lucha contra Napoleón, sino perdida en sus propias costumbres de país miserable, encerrado; el medio en que pululan sus criaturas, medio otrora grandioso, se le presenta a Goya desesperado, abyecto, blasfemo: una España que, como Cronos -esa gran pintura de Goya-, devora a sus hijos, pero que aun se identifica con la potencia del toro y del macho cabrío:

... el gran macho, el gran buco, el buco émissaire, el cabrón hispánico bien desarrollado. El cabrón expiatorio. ¡No! El gran buco en el esplendor de su gloria, en la prepotencia del dominio, en el usufruto 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. (p. 155)

La generación del '98.

Como ya se mencionó, el siglo XIX representa para España una crisis política, una invasión, la pérdida de muchos de sus territorios coloniales. En 1898 las islas Filipinas se evaporan del marco político de España. Coincide esta fecha con un auténtico sentimiento de malestar. No hay medios para ocultar la decadencia como no los hay para subsanar la economía. El intelectual se muestra amargo, despreciativo hacia los cultos de poder, escéptico, pero al mismo tiempo, en su preocupación por analizar el mal, es un entusiasta de la renovación: trata de evitar que las cabezas de la Hidra resurjan hasta el infinito.

Para la generación del '98 surge un término: rectificación. Rectificación política y social, pero también cultural. Sus miembros se dan cuenta de que España debe salir al exterior, exponer sus ideas en medios internacionales, ya que no es posible seguir con una nacional vida monacal. España es, pues, el tema. Aparecen así intereses por establecer definiciones de sociedad, civilización, cultura. Hay una marcada inclinación hacia el análisis filosófico del hombre moderno. El ámbito se vuelve ecléctico, retoma todo lo que tiene a su alrededor, ya sean medios artísticos, filosóficos, temáticos. Unamuno, por ejemplo, siente la necesidad de explicar el conflicto entre el sentimiento y la razón: "Para Unamuno el sentimiento es la potencia máxima unificadora a la que se opone la razón. El sentimiento lleva al individuo a identificarse con su familia, su pueblo, su nación, consigo mismo. Toda la fuerza de la razón se opone al mundo del yo. Su meta es establecer los rasgos distintivos de los objetos." (VALDES, Nieb. prol. p. 19) Unamuno ve en este conflicto uno de los puntos vitales en la problemática de su tiempo. El deseaba conciliar estas dos ideas opuestas, porque la sociedad y la cultura se alimentan de ambas. Esta noción la encontramos muy latente en Tiempo de silencio, y la actitud analítica de gente como Unamuno, también.

La angustia, el desencanto y el pesimismo están presentes para la generación del '98: "Tenemos en España un museo moderno que es un museo no de la patria del Greco y de Goya, sino de un país de negros; tenemos una prensa que es la glorificación de la insustancialidad; vivimos en un ambiente de cursilería y agarbanzamiento absoluto." (Baroja citado por CARLOS MAINER, Ed. plat. p. 19) Hay un tono amargo y contestatario y, como en el caso del fragmento de Pío Baroja, un insulto hacia la estupidez y lo solemne.

Este anhelo por la transformación se presenta también en la literatura. La generación del '98 descubre la posibilidad de una nueva -más bien de nuevas- prosa, que para Unamuno sería la novela; inclusive se dio una transformación conceptual como en el caso del esperpento de Valle-Inclán, que es una estética de la realidad llevada hasta los máximos límites posibles para hacerla grotesca, una especie de danza macabra que estará presente como influencia en el submundo de las chabolas de Tiempo de silencio.

Martín-Santos encaja perfectamente en este espíritu renovador. No una novela que narre tipos y describa cosas, sino una novela que proponga, que analice las formas de entender la realidad y determinadas actitudes en los individuos, una novela que es la búsqueda de la conciencia y los orígenes del silencio, y que abra nuevas perspectivas en la forma de narrar.

Siglo XX, tiempo de silencio.

A principios de siglo, la figura intelectual dominante era la de José Ortega y Gasset con la postura vitalista de su perspectivismo (del cual se hablará en otro capítulo), dejando escuela y una gran cantidad de seguidores. Posteriormente, muchos artistas se adhieren a los movimientos de vanguardia, como Federico García Lorca, Luis Buñuel, Rafael Alberti, pero sin perder en ningún momento las constantes reflexiones sociales, políticas y artísticas sobre España. Estas reflexiones se vuelven viscerales, desgarradas y muy comprometidas con autores como Miguel Hernández, y más tarde la visión será de abandono, de derrota, de exilio en Gabriel Celaya o León Felipe quienes vivieron palmo a palmo la guerra civil.

La secuela que dejará esta guerra es la circunstancia más importante, históricamente hablando, en Tiempo de silencio; todos los errores de España se conjugan ahí, en ese tiempo donde ya no hay más voces, más espíritus rebeldes. Pero, ¿qué fue la guerra civil?

"La intolerable injusticia social que había provocado violentas protestas y brutales represiones en la última década del siglo XIX, no decreció en el nuevo, y empujó a la mayoría de los escritores a adoptar posiciones antiautoritarias."

(BROWN, S. XX. pp. 17-18) Al mismo tiempo, Alfonso XIII dominaba el norte de Marruecos, pero su endeble política interior fomentaba la rebeldía en donde "el gran foco de atracción es el sindicalismo 'apolítico' y anarquizante." (VILLAR, op. cit. p. 119) Poco a poco las ideas de la República*¹ se van haciendo más claras en contraposición a la anquilosada monarquía. En 1931 triunfa la República más con la palabra y el debate que con la lucha; Alfonso XIII se va al exilio, pero ello no evita que los monárquicos sigan formulando sus paradigmas de gobierno. "La dictadura (1923-1930) había gobernado sin transformar. La República transformó y gobernó difícilmente." (Ibidem. p. 125) De 1931 a 1933, la República tuvo su bienio de luz: los sindicatos estaban activos, la producción en general parecía en aumento y hasta hubo paz; pero de 1934 a 1936, la reacción de monárquicos y clero y el desarrollo de grupos políticos de corte fascista como Falange*², taladraron sobre la falta de fuerza de la República, provocando levantamientos y despertando la acción de los militares en contra del Estado republicano. En 1936 estalla la guerra civil.

*¹Las ideas principales de los republicanos fueron: el sindicalismo, la libre empresa, la apertura a partidos políticos y hasta la autogestión, como en el caso de Cataluña.

*²Falange fue el partido político que más apoyo dio a Franco durante las hostilidades. Cuando él estuvo en el poder, Falange dominaba la gran mayoría del ámbito político y la publicidad social, algunos falangistas tuvieron puestos diplomáticos y cargos públicos de envergadura.

Al iniciarse ésta, fueron los anarquistas los que, con sus Frentes Populares en Cataluña y Castilla, principalmente, parecían determinados a dar fin con:

"la práctica guerrera (como un) mantener constantemente el espacio de legitimación de la comunidad no sólomente contra otras comunidades, sino también contra la amenaza de creación de un superespacio de legitimación que englobe las diversas comunidades haciéndolas desaparecer." (LOURAU, Est. incons. p. 28)

Es decir que los anarquistas proponían lo comunal sin el arbitrio de un Estado coercitivo.

No obstante este tipo de intenciones, la República es vencida y Francisco Franco, el caudillo vencedor, formula un régimen de tipo fascista en el que estaban presentes el antimarxismo, el antiproletarismo y la idea de democracia totalitaria. El franquismo se basó principalmente en la "reivindicación" de los auténticos valores de España que, según Franco, estaban contenidos en el castellano como única lengua legítima, en la condición de honor encarnada por el militar, en la fe católica, y en el modelo de autoridad creado por los reyes Fernando e Isabel de Castilla, entre otras cosas. "Lo que la República representa de laicismo, libre expresión de ideas, politización, parlamentarismo, polarización y pluralismo de partidos tuvo una radical contrapartida en ese núcleo de creencias elementales del franquismo. La dictadura de Franco fue sobre todo y ante todo, la Antirrepública." (TUSEL, Dict. Franco.

pp. 165-166) Ello originó que el régimen del caudillo gallego pretendiera eliminar la condición de sujeto en concreto para sólo considerarlo en términos abstractos*, es decir, dentro de la sociedad, que resurgiera una férrea moral de origen religioso y, más que nada, que el Estado tomara una actitud paternalista en el sentido feudal; esto es, a cambio de un trabajo y de lo producido se da protección, una educación y una religión determinadas y el Estado tiene derecho a inmiscuirse en la vida privada de los ciudadanos. La política exterior de Franco fue muy hábil: primero se alía a italianos y alemanes para después, en la caída de éstos, declararse no beligerante y al término de la Segunda Guerra Mundial, opta por la alianza con los Estados Unidos de Norte América.

Todo ello hizo de la española una sociedad cerrada, dependiente de el extranjero, con pocas posibilidades de desarrollo científico y con instituciones que más parecían negocio familiar.

Ya en la década de los cincuentas, un grupo de escritores jóvenes, los neorrealistas, toman partido por la descripción de las condiciones creadas por el franquismo, que convierten

* "El individuo es, en sentido abstracto, un receptor de imposiciones, con intereses impuestos, deseos impuestos, necesidades impuestas, etc., en tanto que la sociedad y el Estado constituyen conjuntos de convenios sociales, efectivos o posibles, que satisfacen con diversos grados de éxito las exigencias del individuo." (LUKES, Individ. p. 93)

a la sociedad española en un núcleo hermético, lleno de desigualdades y prejuicios. Esta labor la desarrollan tomando en cuenta la herencia analítica que la generación del '98 les ha dejado. Los neorrealistas buscan confrontar, de una manera más bien ácida y a veces irreverente, a la sociedad con el individuo. Luis Martín-Santos es exponente de esta generación.

El anterior resumen de acontecimientos históricos no pretende, de ninguna manera, ser un compendio de la totalidad del pensamiento español durante tres siglos y medio, sino sólo dar una muestra del por qué de la situación social en la España de Luis Martín-Santos. Esto era necesario porque para el autor de Tiempo de silencio el franquismo es una consecuencia lógica de la historia española. Él aborda la cuestión a partir de los orígenes, aunque en ocasiones no mencione las fechas exactas, mientras en otras es muy específico y hasta habla acerca de los protagonistas de esa historia. De tal forma, la novela lleva al lector a pensar que todo se debe a una concatenación de circunstancias, donde cada eslabón tiene su distintivo valor. Así, para conocer una parte, es necesario comprender un poco el todo. Y la novela plantea precisamente esto.

No se trata sólo de la sociedad en su conjunto, el individuo mismo está sujeto en gran medida a su educación y a la historia del medio en que habita, al mismo tiempo que la clase social juega su parte. El protagonista de la novela se detiene en muchos momentos bajo el amparo de la introspección para delatarse a sí mismo, para hablar de él, pero la reflexión del mundo en general y de su medio también está allí. Es por eso que el personaje se cuestiona desde atrás, realiza una síntesis sincrónica.

Una de las propuestas de la novela es que la obra literaria también está inmersa en tal particularidad. Luis Martín-Santos no habla sobre una obra unilateral; sino que todo el arte depende de su pasado, de su acervo, aun para romper con él. Si hemos de comprender este planteamiento debemos ver, pues, que la sociedad y el individuo de posguerra contenidos en la novela son una consecuencia de la historia, a dónde llegó ella. Luis Martín-Santos también va más allá: no niega la conciencia individual -incluso la recalca asiduamente- ni el estudio detallado del momento particular, con sus propios pormenores ambos; pero para llegar a ellos, era indispensable hacer todo el viaje.

En conclusión, la sociedad de posguerra y Tiempo de silencio son producto de una historia.

CAPITULO II

LUIS MARTIN-SANTOS Y EL NEORREALISMO.

Luis Martín-Santos pertenece a la generación inmediata posterior a la guerra civil. Esto es, como sujeto en la sociedad vive dentro del franquismo, como escritor es integrante del neorrealismo. En este capítulo se intentará mostrar cómo el neorrealismo es la continuación del gran legado que representa el realismo en España; así mismo, se verán las características propias de este movimiento neorrealista y las actitudes básicas a las cuales se anexa Luis Martín-Santos.

Del realismo hacia el neorrealismo.

La intención primaria de los neorrealistas fue concebir una narrativa de corte realista y crítica en la que el individuo jugara un papel decisivo. En algunos casos, la prosa neorrealista llegó más allá de la postura sociológica y de denuncia, y se ubicó dentro del existencialismo -esa postura literario-filosófica, muy importante en las décadas de los cincuenta y sesentas, tendiente a explicar el problema de la existencia en términos de angustia y absurdo-. Pero el neorrealismo logró evolucionar de esa primera actitud plenamente realista y existencial hacia novelas más complejas como Tiempo de

silencio -la obra que nos ocupa- y Reivindicación del conde Don Julián de Goytisolo. Así, Luis Martín-Santos añadió a la postura básica del neorrealismo un lenguaje más rico, una serie de técnicas más elaboradas, una expresión barroca en tanto ecléctica de formas y variada en el desarrollo del conflicto planteado en la novela; y la crítica a su sociedad la realizó desde un enfoque global en el que los análisis a la historia, la filosofía, la cultura y la ciencia, son el soporte de su visión personal.

Pero, ¿qué es en sí el neorrealismo? Para responder a esta pregunta, es necesario ubicar esta tendencia literaria a partir de la tradición que implica en España, desde el siglo XIX, el realismo.

Romanticismo y realismo fueron las dos escuelas principales en la vida literaria de Europa durante el siglo pasado. No obstante, en España el romanticismo no alcanzó una condición de pleno auge, no se convirtió en un estilo de vida propiamente dicho, salvo en los casos de Becquer y de Larra y en los temas de la libertad y en el costumbrismo; además, fue un movimiento tardío en la península ibérica y no tuvo, entonces, un desarrollo paralelo al de las grandes producciones románticas en Alemania, Inglaterra o Francia. La realidad histórica española en la pasada centuria no estuvo casada con lo fantástico, lo mí-

tico -excepto, sí, con el nacionalismo idealista- y espiritual particular de los románticos. Por otra parte, el espíritu hispánico (esa tendencia de los españoles hacia el desgarramiento y el arraigo con la tierra, cuyo ejemplo más inmediato lo encontramos en el cante jondo), parece tampoco estar muy de acuerdo con el sentido romántico de la vida. En cambio, con el realismo la cultura española encontró una expresión más clara y abundante cuantitativa y cualitativamente. En el realismo los escritores pudieron conciliar la descripción detallada con el análisis crítico que el siglo XVIII les había dejado; en el realismo el factor imaginación ya no fue tan importante como la exposición del medio ambiente real en contacto con el sujeto nada ideal. Esto se convertiría en una constante en la producción posterior. El realismo como escuela literaria posibilitó el hablar de la historia -la otra gran preocupación en los españoles-, la sociedad, las costumbres y del individuo en su relación con ellas y no aislado exclusivamente con sus pasiones. Aunque sí subsistió, repito, el ansia de libertad en muchos sentidos. Por tanto, "es sólo el afán de acercarse a la sociedad, 'materia novelable' por excelencia, lo que lleva (por ejemplo)* a Galdós a escribir sus novelas." (BARROS, C. y SOUTO A., S XIX rom. real. nat. p. 81) Mediante el realismo se pueden dar las funciones de crítico y artista a la vez.

*el paréntesis es mío.

Posteriormente, la generación del '98 no abandonaría esta tendencia; por el contrario, la manifestación de la realidad se transformó en un arma de lucha ideológica, de planteamientos políticos, estéticos, sociales y filosóficos en un marco feroz y comprometido con esa realidad. Y lo más importante: el realismo permitió a la generación del '98 la búsqueda de una nueva prosa y de una nueva conceptualización temática*1. Estas ideas de compromiso y crítica, de estética y sociedad convierten a la generación del '98 en el antecedente directo de los neorrealistas, sobre todo por la preocupación en ambas generaciones de comprender y explicar el momento actual en el que se escribe con toda la carga histórico-social e ideológica que hay tras él. Así mismo, las dos generaciones buscan despertar el ardor reflexivo en sus lectores al plasmar para éstos la realidad. Martín-Santos participa de todo ello al hacer de su novela "un ejercicio dialéctico que, dirigiéndose muy particularmente a la reacción del lector, busca despertar la concientización que sus compañeros escritores (los otros neorrealistas)*2 pretendían alumbrar por medio del arte comprometido." (BRAVO, Faulk Esp. p. 133)

*1 No hay que olvidar, por ejemplo, la novela de Unamuno, Niebla, en donde a la narración se añade un carácter filosófico y una estrecha relación entre autor y personaje; o el esperpento de Valle-Inclán en donde se vierte toda una estética de lo grotesco.

*2 el paréntesis es mío.

Los subsecuentes escritores a la generación del '98 conservaron este brío de dar énfasis a la realidad. Tal insistencia en Miguel Hernández o León Felipe se hizo dramática y se desgarró ante la guerra civil, salió a las calles y a las trincheras; y esta poesía tuvo el mismo tono, fuerte y trágico, de la realidad que describía.

Ya en la década de los cincuentas, un grupo de escritores en su mayoría jóvenes, realizan su obra bajo este rubro del realismo como la mejor forma de expresión para hacer una prosa crítica que además busque nuevos horizontes estilísticos. Este renacimiento de la novela como denuncia social se da a partir de La familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela, libro que reinicia la preocupación por el momento histórico, en este caso, las consecuencias de la guerra civil. Así, los neorrealistas se ponen a observar a su sociedad y a los sujetos que la conforman, ponen a éstos en situaciones extremas o triviales, los exasperan o los dejan en la pasividad, todo ello como forma de ver hasta qué punto la sociedad conduce a los individuos a actuar de una manera determinada. Y para ello, ceñirse a la autenticidad del entorno era crucial.

El neorrealismo, la realidad de su momento, su problemática.

Ha quedado esbozado el hecho de que el neorrealismo es un movimiento continuador de la tradición realista en la península ibérica; por ende su tema básico es la descripción y la crítica de la sociedad española de posguerra. Este tema será abordado por los neorrealistas bajo tres distintos puntos de vista, como veremos más adelante.

Si fuera necesaria una palabra para definir la época en que los neorrealistas escriben, esta sería intolerancia; intolerancia ideológica y social. Después de la victoria de Franco, España se queda sin expectativas, sumida en las condiciones del triunfador: sin sindicatos reconocidos para la clase proletaria que cargaba con el peso todo de la producción, con grupos fanáticos religiosamente que dominaban toda actividad social y la drástica y prejuiciosa censura artística, con leyes coercitivas y con líderes más cercanos al dictador que a las mayorías. Y si fuera necesaria una frase para definir la postura de los neorrealistas ante su mundo, esta sería la descripción irreverente, cruda, de una sociedad cerrada y sin ambiciones. El neorrealista se siente en solidaridad con su medio, pretende desentrañar las causas y preferentemente analiza las clases sociales, el desarrollo de ellas y el comportamiento del individuo. Pa-

ra estos escritores, España se ha convertido en un mundo pequeño, sin márgenes abiertos, en donde el prójimo vive constantemente frustrado, limitado.

Para esta generación artística la guerra civil no es exclusivamente un momento histórico determinado, finito, susceptible de ser comprobado mediante la investigación de la realidad política que lo propició. Para estos escritores, como para la sociedad entera, la guerra civil está aun viva, quema las manos al tocarla, sigue engendrando seres y actitudes derivados del fracaso, es una llaga, es la determinación de la España del franquismo, es su sino imborrable. Para Luis Martín-Santos, por ejemplo, la guerra civil es, en sus secuelas, una forma más de vida; y el régimen que surgió, el franquismo, es una especie de consecución lógica al encademaniento de errores que en su historia ha venido cometiendo España. El franquismo y sus resultados son para Martín-Santos un tiempo de silencio:

... mejor esto de ahora en que no sólo no se grita, sino que ni siquiera se siente dolor y por tanto no se puede servir de faro acústico a los incautos navegantes. Estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en tiempo en que las cosas hacen poco ruido. (p. 291)

Es un tiempo en que los clamores se han aniquilado, en el que España ya no puede "servir de faro acústico". A la vez, el si-

lencio es la característica del hombre contemporáneo.

La familia de Pascual Duarte -que, como ya se mencionó, inicia esta serie de narraciones sobre la condición social en pleno franquismo- describe al sujeto condicionado por la desigualdad, por las instituciones, por la ignorancia y por sus propios instintos que lo llevan a cometer actos brutales, pero sin conciencia plena de ellos. Así, Pascual Duarte no es sino el culpable inmediato de las culpas de toda una sociedad. Ello hace que Cela tome la causa del personaje y lo muestre, en el fondo, como inocente en el mundo:

"Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos la cera y destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte." (CELA, Pasc. Duarte. p. 40) Con ello, Cela anuncia también otro de los temas importantes para el neorrealismo: el individuo con su vida propia en una sociedad que le niega tal pertenencia.

Por su parte, Carmen Laforet, Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo y el propio Luis Martín-Santos analizaron el papel de la juventud en ese momento. Una juventud hija del franquismo, acrítica en muchas ocasiones, esnobista en otras, o representante de una bur-

guesía parasitaria ajena a su propia clase y angustiada, subyacentemente, por buscar valores que lo sustentaran; también llegan a mostrar a la juventud proletaria, hundida en la oscuridad irrelevante, sin alternativas, sin identidad tampoco.

En El Jarama de Sánchez Ferlosio, en Juego de manos de Goytisolo y en Tiempo de silencio, entre otras, los personajes centrales son jóvenes a la caza de esa identidad, aunque a veces no lo saben ellos mismos; por lo menos buscan alguna explicación a su entorno, aunque inútilmente. Su mundo ha llegado a ser incomprensible, extraño, ajeno.

Vemos así que la generación del neorrealismo vive dentro de la España franquista. Pero ¿cuál era entonces la imagen que tenían de Franco, quién era para ellos? Martín-Santos resuelve perfectamente esa imagen en la figura del torero. Eso es Franco, el ser insidioso en quien recaen la gloria y al mismo tiempo el odio y la espera de miles de ojos en que el toro hispánico le haga caer. También Franco representa el rencor y engendra rencor; tal sentimiento se ha constituido en el alma y en la razón de ser de la sociedad española de posguerra:

Que el acontecimiento más importante a los años que siguieron a la gran catástrofe (la guerra civil)* fue esa polarización de odio contra un solo hombre** y que en ese odio y divinización ambivalentes se conjugaran

*-**

el paréntesis y el subrayado son míos.

cuantos revanchismos irredentos anidaban en el corazón de unos y de otros no parece dudoso. (pp. 224-225)

Pasemos a ver ahora la problemática interna que se da en el neorrealismo.

El neorrealismo no es una escuela, sino una tendencia. Primero porque no salió de España; segundo porque no fue una nueva propuesta, sino que utilizó las ya existentes del realismo y las técnicas de la novela moderna; y tercero, si bien todos los neorrealistas hablaban sobre cuestiones fundamentales de la sociedad española, lo hicieron bajo diferentes perspectivas, siguiendo caminos diversos, diferentes criterios. Principalmente se puede hablar de tres concepciones para hacer una novela realista de posguerra. Esto no es la afirmación de la existencia de tres formas totalmente disímbolas entre sí; es más bien decir que las ideas que todos estos narradores compartieron y las preocupaciones que han desarrollado en común, fueron escritas bajo distintos enfoques o, estilísticamente, con diferentes recursos. Estas tres formas serían, de acuerdo con Díez Rodríguez:

- a) la novela existencial,
- b) la novela social y
- c) la novela estructural.

La primera -en la que estaría La familia de Pascual Duarte- "se centra en la enajenación, el desencanto y la búsqueda de la autenticidad. Sus temas podrían reducirse a dos: la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia o dificultad de comunicación personal." (DIEZ RODRIGUEZ et. al., Lit. Esp. p. 749)

La novela social muestra, por su parte, mayor preocupación por el qué es la vida en comunidad, por el inconsciente colectivo, por el abandono del pueblo español representado por grupos aislados, los cuales a su vez son exponentes de las diversas clases sociales. Pero, "el trabajo de esos grupos solitarios es estéril, el ocio conduce a lo criminal. La guerra aparece, no en sí misma, sino como la memoria ineludible y a través de sus repercusiones. La acción pasiva de los personajes más que obrar, lo que les hace es moverse o ni eso." (Ibidem. p. 750) Aquí como ejemplos podríamos encontrar Juego de manos de Goytisolo y El Jarama de Sánchez Ferlosio. Y en cuanto a la denominada novela estructural -Tiempo de silencio, Reivindicación del conde Don Julián-, esta engloba a las dos anteriores, pero con la modalidad de identificar perfectamente los rasgos sociales de cada personaje, ahondar en su perfil psicológico, hurgar en lo colectivo al mismo tiempo que se interesa por la conciencia existencial de cada sujeto. Así la confección de los personajes se hace muy intrincada porque

no sólo aparecen la clase social y el medio ambiente, también surge la serie de elementos y circunstancias intrínsecas propios que configuran la psicología, el modo existencial de cada personaje; al mismo tiempo, aparecen su historia y, principalmente, su momentaneidad y lo espontáneo. Veamos las propias palabras de Martín-Santos en referencia a lo anterior:

"Los límites temporales del hombre no tienen sino una vaga significación de orientación histórica (...) Lo individual exige otros métodos y la posible figura que lleguemos a extraer de esa individualidad, una vez que la creamos comprendida, siempre será una cierta parcialidad incompletable (...) El límite del hombre sigue estando más allá. Lo que queremos ver es una figura interior, la forma de un movimiento espiritual." (MARTIN-SANTOS, Luis, "Prólogo a Tiempo de destrucción" en Apol. pp. 144-145)

Con esto queda establecido que la modalidad neorrealista llamada novela estructural por Díez Rodríguez es, conjuntamente, una obra teórica sobre la estilística y sobre la forma de recreación de un tema. Ello contiene la noción de novela realista intrincada, ecléctica, que hace al personaje el vínculo para conducir a la realidad hasta los últimos límites posibles. Introspección,

extrospección, crónica, filosofía, crítica, plástica, historia, etc., todo en una narración, bajo una anécdota que por sí sola es mínima -tal es el caso de Tiempo de silencio-, pero a la que se añade la mayor cantidad posible de referentes de la realidad.

En Tiempo de silencio, por ejemplo, el personaje principal, Pedro, no se encuentra totalmente aislado con las cualidades de su pensamiento, tras él está una sociedad, una historia; se habla de la ciencia y la cultura en función del pasado que poseen y del presente en que se desarrollan; encontramos a la sociedad española junto al mundo contemporáneo, y los demás personajes surgen con sus particulares visiones del mundo y en sus relaciones con la sociedad. Este tipo de novela, la estructural, se permite ir más allá de galaxias particulares, rastrean el big-bang*, el origen y la expansión actual, tratan de dar una visión más basta, pero atendiendo a lo concreto.

Ahora bien, una vez vistas las tres nociones de novela noerrealista, es necesario señalar las recurrencias en la obra de todos estos narradores.

*Big-Bang (la gran explosión)- Teoría astronómica, la cual afirma que el universo en un principio era infinitamente pequeño y denso, lo cual ocasiona una explosión que expande la materia, la cual se continúa expandiendo y agrupándose en la actualidad para formar galaxias que a su vez se alejan unas de otras. Esta es la teoría de la formación del universo que cuanta con mayor número de seguidores.

Encontramos, primeramente, como recurrencia una tendencia muy marcada en señalar la represión de las pasiones. Freud afirmaba que "la conciencia moral es la percepción interna de las repulsas de determinados deseos" (FREUD, Totem tab. p. 94), la cual origina una situación de ambivalencia de los sentimientos como en el tabú: existe, por un lado, el deseo de romper con el orden; por el otro, el miedo a hacerlo. El franquismo se basó en una estrecha moral religiosa y nacionalista que generó con mayor intensidad esa ambivalencia. El neorrealismo responde a ello mostrando a los sujetos en una situación de angustia ante el tener que someterse mientras, internamente, la ambivalencia de sus pasiones se incrementa. Podemos ver ese caso en los jóvenes de Juego de manos; Goytisolo los muestra pugnando entre el deseo de cometer un acto de terrorismo político y el de mantenerse dentro de su status sin alterarlo. El caso contrario está contenido en Pascual Duarte y en Cartucho, el chulo de Tiempo de silencio, quienes llegan al estado de disolución con la sociedad al no reprimir más sus instintos de agresión y crimen.

Formalmente hablando, todos los neorrealistas dieron una gran importancia al lenguaje. La introspección, el monólogo interno, el diálogo, fueron fundamentales. Una novela como El Jarama de

Sánchez Ferlosio es una clara muestra de cómo el neorrealista se detiene a escuchar minuciosamente las formas de habla para descubrir en detalle qué se ha dicho entre tanta palabra que parece vana, entre esos diálogos monocordes, a veces obsesivos. En medio de toda esa "paja" el autor reseña todo un comportamiento. Aquí la historia y las anécdotas son secundarias, lo primordial radica en las relaciones entre los personajes mediante el lenguaje, en los conflictos internos, inconscientes, que alguien expresa dándonos así sus sensaciones sobre el mundo, sensaciones a veces tímidas, a veces muy subterráneas. Los neorrealistas dejan que sus personajes hablen, que sean ellos los protagonistas de una realidad; así, sin darse cuenta exacta, han dicho entre líneas sus propósitos. El neorrealista, pues, se acerca a su sociedad a través del lenguaje más que a través de las imágenes.

Lo anterior resalta en Tiempo de silencio o en Los santos inocentes de Miguel Delibes: los personajes hablan incesantemente, monologan con intensidad, hay una gran importancia en la reflexión, en las opiniones personales que complementan en grado sumo lo expuesto por el narrador dentro de la obra.

El otro gran punto común entre los neorrealistas es el ambiente. Este, por lo general, es sombrío, de soledad, lo cual se opone a la pretensión del franquismo de una masificación acelerada, donde lo individual fuera poco menos que nulo. En esa gran masa, el personaje se siente perdido y solo. Y tal ambiente da la pauta para otra característica general en la obra de los neorrealistas: el pesimismo. Pesimismo mostrado por la mínima cantidad de soluciones posibles ante la angustia o la soledad, por el recuerdo de la guerra, por la frustración en la historia en las líneas de todas estas narraciones. El pesimismo es el tono homogéneo en ellas, es su carácter fundamental; un pesimismo absoluto y crítico es el coro en la escena de la fatalidad española.

+++++

Concluyendo, el neorrealismo no fue una escuela, ya que sus propuestas no fueron novedosas; pero su gran valor como tendencia literaria estriba en ser continuadora de la gran y rica tradición del realismo en España. Otra gran virtud fue la de incorporar temas existenciales y, en los casos de Goytiso-lo y Martín-Santos, hacer un repaso revalorativo de la historia dentro de la visión de lo que fue España después de la guerra civil.

El neorrealismo es una corriente, una generación mas no una escuela. Como corriente, los neorrealistas comparten todo un ámbito cultural y literario regido por el realismo; comparten la preocupación histórica del hablar de España, ahondar en su problemática; comparten las secuelas de la guerra civil y la sociedad parida por ella. Pero si su proposición básica es la de una obra realista, sus creaciones parten de diversos enfoques: lo sociológico, la denuncia, lo existencial, y la totalización de los anteriores -Tiempo de silencio-. No rompen nunca con el realismo, sólo añaden elementos discursivos nuevos propios de la novela moderna,* ni tampoco rompen con su compromiso crítico.

* Elementos como el ya mencionado monólogo interno, surgido en la literatura inglesa con James Joyce y el grupo Bloomsbury al que pertenecía Virginia Woolf.

Se puede decir así que Tiempo de silencio es una especie de evolución. A partir de esas preocupaciones primarias que constituyeron el núcleo del neorrealismo, Martín-Santos elabora un discurso en el que se encuentran contenidos nuevos -como el científico, el filosófico, etc.- a partir de una historia a la que se añaden elementos críticos y sociales; la narración es muy elaborada y profunda. Pero todo ello tiene como marco en la novela la idea del fracaso y una inclemente ironía ante éste.

La intención de Martín-Santos es clara y la podemos extraer de sus mismas palabras:

"En España hay una escuela realista un tanto pedestre y comprometida, que es la que da el tono. Tendrá que alcanzar un mayor contenido si quiere escapar a una repetición monótona y sin interés." (Luis Martín-Santos citado por SOL T., Quij. T. de sil. p. 73) Su punto de contacto con los otros neorrealistas está en el compromiso social, en la guerra civil, en la visión crítica; pero la idea de Martín-Santos es la de crear una novela totalizadora, más compleja, que diga cosas nuevas a partir de las que ya se han dicho y sobre todo, una novela fundamentalmente más analítica que cree una conciencia en el fuero interno del lector.

Pero, ahora bien, todo el neorrealismo en su conjunto se puede definir como la imagen de un mundo, España, perdido o, por lo menos, fragmentado en infinitos pedazos.

CAPITULO III

HEIDEGGER EN TIEMPO DE SILENCIO.

Todo preguntar es un buscar.
Todo buscar tiene su dirección
previa que le viene de
lo buscado.

Martin Heidegger

¡Qué esfuerzo!
¡Qué esfuerzo del caballo
por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!

Federico García Lorca

Cuando el lector se adentra en Tiempo de silencio, va descubriendo que, mediante una escritura muy elaborada, no sólo se le está narrando una historia a través de las voces de los personajes, que no sólo hay connotaciones sociales e históricas en la constante reflexión del autor; también hay algo más: una inquietud permanente por descubrir al individuo dentro de una sociedad concreta, la española de posguerra, y dentro del mundo. Existe así una visión sobre el pensamiento y la duda, la angustia y el fracaso. ¿Cómo está exteriorizada esta visión? Mediante dos focos visuales: el científico y el filosófico. El segundo, a partir de Heidegger y sus nociones sobre el ser, el tiempo y la muerte.

La pregunta por medio de la ciencia.

En cuanto a la ciencia, ésta, desde la Grecia antigua, pretende alcanzar el entendimiento y expresión reducida a fórmulas de los fenómenos de la naturaleza, atendiendo a las causas y los efectos y desconociendo al sujeto porque éste forma parte de los procesos en la naturaleza. El fenómeno se puede reproducir, pero tal reproducción es artificial dado que el fenómeno ya existe en sí dentro del universo. Ya Kant entendía que entre la naturaleza y el pensamiento hay un vínculo, el segundo se da al pretender explicar a la primera. Así, Kant señala que tanto la naturaleza como el pensamiento están regidos por leyes que hacen explicables sus manifestaciones: "Las leyes universales del entendimiento, que al mismo tiempo son las leyes de la naturaleza, son tan necesarias para ésta (aunque nacidas de la espontaneidad) como las leyes del movimiento para la materia." (KANT, Crit. juic. p. 86)

Luis Martín-Santos, quien además era médico psiquiatra, no le niega a la ciencia la posibilidad de explicarle ciertos fenómenos en la novela. De tal forma, nos presenta a los seres constituyentes de la obra como microorganismos debatiéndose en un caldo de cultivo, como ratones de laboratorio a manos de la sociedad. Lo importante, en todo caso, es expresar las reacciones producidas. La continua mención a la ciencia, mediante

voces médicas en el accionar de los sujetos, es reflejo de lo anterior. Luis Martín-Santos realiza experimentos con sus personajes, les arrebató partes para hacer biometrías, los disecciona, los aísla o los conjunta, porque él desea saber qué los determina o afecta de acuerdo a su especie -o clase social, como se quiera ver-, busca cuáles serán los resultados, de la misma forma que Pedro anhela desentrañar los secretos del cáncer. Luis Martín-Santos comprende que hay leyes que rigen el comportamiento humano en determinadas situaciones, así pregunta incesantemente por las causas y los efectos, permitiéndose la libertad, como narrador-observador omnisciente, de investigar científicamente, con rigor extremo. Por lo tanto, Pedro analiza a los ratones; quienes le rodean, lo analizan a él y el autor a todos, en un círculo infinito donde se va de lo micro a lo macroscópico.

Pero la ciencia dentro de la novela no es sólo un medio para alcanzar la verdad, también juega como parte de la narración, por momentos se constituye en personaje, en parte o pretexto de la trama. Pedro llega a Madrid atraído por su curiosidad científica y con el deseo de encontrar la totalidad por medio de la investigación y como resultante, el triunfo. Así se inicia la novela, el personaje nos da sus intenciones y cuestiona el atraso científico de España, y él, a la manera del Quijote, pretende enderezar el curso de esa situación armado con su microscopio.

En esa misma parte inicial de la novela aparece la figura excepcional de un hombre que quizá no pertenezca sino a sí mismo, Ramón y Cajal, el único español que pudo recibir el Nobel en Ciencias gracias a sus trabajos sobre histología; un premio de ninguna manera otorgado a España sino a una conciencia individual, a un ser ajeno a los anatemas, a un hombre que debe ser emulado. Y Pedro desea ser el siguiente en recibir El Premio. Pero las condiciones que desde el siglo XVII han imperado, y que en el franquismo se recrudecen, en torno a la ciencia, hacen a ésta permanecer estática, copia de la copia de otras investigaciones, y podrían determinar que:

Las posibilidades de repetir el gesto torpe del señor de la barba (Ramón y Cajal)* ante el rey al-
to serían ya no totalmente inexistentes, como ahora,
sino además brutalmente ridículas, no sólo insospechadas,
sino además grotescas. Ya no como gigantes en vez de molinos,
sino como fantasmas en vez de deseos. (p. 10)

No obstante que Pedro al llegar a la capital española siente en su interior la potencialidad de alcanzar la tan anhelada meta del Premio, de un verdadero desarrollo de la ciencia, al entrar en contacto con la realidad, con una sociedad indiferente, desensibilizada para el pensamiento abstracto, sólo interesada en cómo utilizar a los demás, ve caer sobre él el peso todo de la frustración: la ciencia no va a cambiar nada, ella sólo pertenece a un núcleo olvidado por la sociedad. Pe-

*El paréntesis es mío.

dro terminará comprendiendo que el científico no es un ser adaptado a un mundo así, que en el fondo el hombre inteligente puede ser el más tonto e iluso y que el verdadero científico para la sociedad ibérica es un simple mito, algo fuera de todo márgen verdadero:

-Ustedes los inteligentes son siempre los más torpes. Nunca puedo explicarme por qué precisamente ustedes, los hombres que tienen una cultura y una educación, han de ser los que más se dejan enredar. (p. 249-250)

Si en un principio la factibilidad de dedicarse a la ciencia da un tono optimista a Pedro, al final, cuando es despedido del Instituto, se convierte en el más rotundo de sus fiascos, la ciencia misma en España lo es. Así, las probabilidades de plantarse ante el "rey alto" se evaporan y Pedro no es ni siquiera capaz de lamentarse:

Recibir los parabienes del rey de Suecia, tan blanco, tan pálido, tan largo, que nunca ha tomado un verdadero sol y que además se le da una higa de la ciencia, que para eso la tienen y a él le toca ser rey. Pero por qué no estoy más desesperado. (p. 289)

La pregunta por medio de Heidegger.

La ciencia y la sociedad, no obstante, son insuficientes para explicar al sujeto como ser único. Hay que ir al núcleo principal de su existencia: su manera de pensar, comprender y uti-

lizar sus sentimientos y necesidades, es decir, todo aquello que lo configura como un ser humano dentro del universo, que le hace especular sobre sí mismo y sobre su entorno, sobre su fracaso ante las sociedades y ante la muerte y sobre la insuficiencia del conocimiento humano.

Para ello, Luis Martín-Santos recurre a Heidegger. Así puede exhibir lo que es el ser del individuo en el mundo, en un tiempo determinado, en un tiempo de silencio.

Como ya se mencionó, la historia en Tiempo de silencio tiene una relevancia notable para la comprensión de los juicios y desarrollo de la sociedad. La calidad de una se alimenta de la otra. Pero el autor parece obsesionado con la contrapartida de la sociedad, la persona, quien depende, sí, de su habitat, pero se aleja de éste en el sentido de percibir las cosas de acuerdo con su experiencia individual, sus necesidades y anhelos, mismos que está dispuesto a defender de los demás y de la sociedad, de la masa a la que pertenece. Mediante Heidegger, Martín-Santos nombra los momentos en que el sujeto se desprende -o logra tal desprendimiento- de la colectividad para reflexionar sobre su existencia por encima de los otros seres y cuestionar los valores del microcosmos que le rodea, determina y sujeta.

Antes de ver el manejo especial que Martín-Santos da de las ideas del filósofo -que distinguen la conciencia del personaje central-, es necesario hacer un repaso sucinto de los conceptos heideggerianos que aparecen en la novela.

Heidegger parte de la idea de que la filosofía no ha explicado convincentemente el concepto de ser, dejando solamente nociones vagas y confusas, nociones que llegan a trastocarse con las acepciones cotidianas del término. Así, "en todo conocer, enunciar, en todo conducirse relativamente a un ente, en todo conducirse relativamente a sí mismo, se hace uso del término 'ser', y el término es comprensible 'sin más'. Todo el mundo comprende esto: 'el cielo es azul'; 'yo soy una persona de buen humor', etc. Pero esa comprensibilidad de 'término medio' no hace mas que mostrar la incomprensibilidad." (HEIDEGGER, Ser.y tiempo. p. 13) De esta forma, intenta subsanar la situación; el medio para lograrlo es replantear la pregunta sobre el ser, volver a formular el "¿qué es el ser?", ya que, según Heidegger, desde los griegos la interrogación está mal planteada. Por ello, "como el punto de partida buscado se encuentra en el análisis radical de la existencia humana, hay que allanar la ruta eliminando las objeciones de la tradición filosófica, la ciencia, la lógica y el sentido común. Heidegger aspira a resucitar el filosofar genuino, el cual, pese a todas las apariencias, se ha perdido en el mundo occidental por causa de la pugna de la ciencia autónoma que disputa a la fi-

lososofía su especial posición." (RUNES, Dic. fil. p. 171) De acuerdo con Heidegger, no habría tanto que buscarle una esencia al término, sino captarlo en su relación con el mundo y el tiempo. Por ende, señala Martín-Santos, "Cuando Heidegger escribe ser-en-el-mundo lo hace como si sólo fuera una palabra. Con esto quiere destruir el engaño sintáctico que nos haría suponer que la existencia humana está en el mundo como un pez en el agua. La partícula en no tiene aquí un sentido espacial. El estar en el mundo es una unidad previa a los miembros que la constituyen." (MARTÍN-SANTOS, Luis, "La psiquiatría existencial" en: Apol. pp. 119-120)

Este nuevo replanteamiento ontológico implica que desde siempre el ser era considerado una mera presencia. Heidegger comienza a delimitar el problema del ser partiendo de lo que él llama la "cotidianeidad" o "término medio":

"el ser del hombre está caracterizado por hallarse frente a un complejo de posibilidades donde no todas necesariamente se realizan. El hombre está referido a su ser como a sus 'posibilidades más propias'." (VATTIMO, Int. Heideg. p. 25) Esta es la idea del hombre como poder-ser; el hombre es sólo en la medida en que puede ser de acuerdo a las posibilidades, de acuerdo a su proyecto de ser. Ahora, la naturaleza se ha en-

tendido como el conjunto de cosas que poseen características sin las cuales una cosa no es aquello que es. Así, el hombre las codifica y las usa, son sus instrumentos (instrumentalidad del mundo), pero el hombre las rebasa porque las utiliza; ese es uno de los aspectos del ser-en-el-mundo. "Se sabe ya algo acerca de cómo 'es en' el mundo el 'ser-ahí' (Dasien): 'curándose de' útiles, 'des-alejándolos' en una dirección; 'procurando por' los otros, siendo 'uno' de ellos." (GAOS, Int. ser tiemp. p. 42) El hombre proyecta y encuentra las cosas incluyéndolas en su proyecto, asumiéndolas como instrumentos. Las cosas no son "en-sí" sino que se presentan como instrumentos ante nosotros y son incorporadas al proyecto del Dasien. Ser significa entonces pertenecer a esa totalidad instrumental que es el mundo. Pero hay instrumentos que se presentan más como referencia a los otros: los signos, el lenguaje. Los signos son un poco las instrucciones para utilizar los instrumentos, es el medio del que se vale el Dasien para conocerlos; el ser-en-el-mundo no es estar familiarizados con una totalidad de instrumentos, sino con una totalidad de significados.

Empero, las cosas no sólo poseen significado, también tienen una valencia emotiva para el Dasien; tal estado afectivo con respecto a las cosas pone al Dasien en un estado-de-yecto, de estar lanzado en el mundo. "El Dasien no es nunca un sujeto puro porque no es nunca un espectador desinteresado de las cosas y de los significados. El Dasien es finito por cuanto su proyecto sobre el

mundo, que constituye su ser, no es un supuesto que él pueda 'resolver' y cumplir, como quería Hegel. El mundo se nos aparece siempre a la luz de toda disposición emotiva: alegría, miedo, etc." (VATTIMO, op. cit. p. 38) Una de las características del Dasien es el no poder cumplir cabalmente su proyecto porque, aparte de no ser un ente trascendental sino finito, la afectividad juega un papel crucial en ese proyecto de existir; así, el Dasien está lanzado a un mundo donde no puede hacer uso de todas las posibilidades. Otro aspecto que determina esta circunstancia es el hecho de que el Dasien casi siempre se mantiene inauténtico:

El Dasien no vive aislado, está junto a otros en el mundo (estar-con); ante ello, vive en el anonimato colectivo, en lo que Heidegger llama el mundo del se, en donde existe una mentalidad pública, general sobre las cosas, es el mundo de la masa, negativo para el Dasien por ser el terreno de la experiencia común, y el Dasien casi nunca puede sustraerse a él. En el mundo del se está siempre en "estado-de-yecto" y su existencia es inauténtica. El suyo nunca es un verdadero proyecto en el se, las cosas de las que habla en él nunca pertenecen a un proyecto concreto, elegido "por alguien". ¿Cuándo, entonces, se puede hablar de la existencia auténtica de Dasien? Cuando éste toma conciencia de su ser-para-la-muerte.

Si el Dasien es "esencialmente 'poder-ser'", nunca podremos

encontrarlo como un todo. Pero se puede decir que no está siempre en el modo de la posibilidad, pues en efecto muere y llega el momento en que esta estructura de abierto incumplimiento de su proyecto no es más tal. La muerte, como hecho biológico, no representa el cumplimiento de la totalidad del Dasien: concebirla así sería pensar al Dasien como simple presencia." (Ibidem. pp. 47-48) La vida es la negación de la no-vida, cuando vivo mi muerte no está, por lo tanto la muerte es otra posibilidad más; pero cuando se cumple deja sin efecto la posibilidad de otras posibilidades, deja siempre inconcluso el proyecto. "El hecho del 'dejar de vivir' tiene una certeza empírica. La certeza empírica del hecho de dejar de vivir no es la certeza del morir, pero entraña ésta y la 'abre' a pesar suyo" (GAOS, op. cit. p. 66) como una posibilidad más. La muerte es auténtica posibilidad que continúa siendo permanente, pero que no se realiza nunca en tanto el Dasien es. Anticipar la muerte no es pensar la muerte, sino aceptarla como posibilidad última en la cual se anulan todas las otras posibilidades.

En conclusión: el sujeto es Dasien o "ser-ahí" en cuanto adquiere la comprensión de las cosas y el mundo como instrumentos por medio de los signos; el Dasien, entonces, se entiende como "poder-ser", porque utiliza los instrumentos dentro de

un proyecto de existencia, en el cual hay un sinúmero de posibilidades de realización. La instrumentalidad del mundo y ese proyecto determinan la existencia, el ser, del Dasien. Pero ese proyecto es siempre inacabado ya que el Dasien:

- a) no puede abarcar todas las posibilidades;
- b) adquiere un sentido emotivo con respecto a las cosas, lo que le hace permanecer en un "estado-de-yecto";
- c) vive en una colectividad (el se) que pretende pensar en común, negándole individualidad y un proyecto auténtico;
- d) la muerte, que es una posibilidad, anula todas las posibilidades.

Sin embargo, el Dasien sólo es auténtico cuando concibe su ser-para-la-muerte, porque así se da cuenta de que su existencia es un proyecto finito, inconcluso por darse en un tiempo determinado.

Una vez realizado el anterior resumen general sobre el pensamiento de Heidegger, pasaremos a ver cómo interactúa dentro de la novela.

El proyecto de Pedro ante el se.

Tiempo de silencio inicia colocando al lector frente al personaje sobre el cual girará la trama y quien será, a su vez, el que determine el estudio del sujeto frente a la sociedad y frente a

sí mismo. Este personaje, Pedro, empezará hablando de él y de una parte, la medular, de su proyecto individual: dedicarse a la ciencia para aspirar al Premio. En ese momento él conoce el significado de su intención, cree saber el conjunto entero de realizaciones posibles al respecto, pero ignora cómo se darán y de qué manera el mundo cotidiano, el se, intervendrá ante tal potencialidad.

Al llegar a Madrid, Pedro tiene la conciencia de su idea, empero, una vez recorrido el trayecto, irá cambiando y combinando las posibilidades iniciales de acuerdo con la realidad que lo circunda hasta culminar con el fracaso, como veremos, de esas posibilidades primarias, que empuja al personaje a formular un esquema muy diferente al final del libro.

En ese principio de la obra, Pedro considera que el mundo determina a los hombres y viceversa, sabe que "los nombres y las palabras son como un patrimonio estable, destinado a las cosas y coordinado con ellas y que les es atribuido posteriormente para su representación." (HEIDEGGER, Cam. hab. p. 203) Por ende, toda intención y toda transformación dependen de un accionar humano frente al medio. Ante lo mismo,

Pedro anhela cambiar radicalmente la realidad española y obtener el éxito, poder decir ante el jurado sueco:

Majestad, señores académicos, señoras y señores:
El comienzo de nuestros experimentos, como en el caso del sabio inglés que fijó su atención en los hongos germinicidas, fue casual... (p. 12)

No obstante esta frenética aspiración, el personaje tendrá que enfrentarse a un medio hostil; su primer contacto con él es la ciudad, un Madrid ominoso -que irá tomando una presencia agobiante- al que el joven médico trata de incorporar a su existencia como un instrumento más en su proyecto para la reflexión sobre cuestiones sociales, humanísticas y médicas; por ello ve a Madrid como un ser fisiológico, susceptible de estudio. Pero ese núcleo urbano, desde un principio, presenta un carácter impersonal, indiferente, colectivo y toruoso que llevará irremediabilmente a todos a adherirse al engranaje, impidiendo todo trabajo de la conciencia. Así, el autor nos revela la auténtica índole de la urbe que se tragará a Pedro -con todo y sus buenas intenciones- y a sus ideales para dejarlo instalado en el se, en el anonimato pleno donde su proyecto es ya inauténtico, y donde el juicio queda suspendido:

Hay ciudades tan descabadas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan alejadas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, (...) que no tienen catedral.

Es preciso, ante estas ciudades, suspender el juicio. (pp. 15-16)

Por ello, Pedro se toma el atrevimiento de adentrarse en ella: procura ingenuamente comprender a Madrid y comprenderse él al unísono, crear una especie de relación simbiótica y armónica. Pero sólo conseguirá perder su identidad, su proyecto.

Cuando el personaje traba el primer encuentro con las chabolas, esta ciudad perdida que, curiosamente, significará su perdición, aun posee sus rasgos distintivos, sus ojos de hombre de ciencia. Y al estar cenando en la pensión en la que vive, antes de salir a la odisea nocturna por la capital española, se nota que ya hay fuerzas presionando sobre él y a las que trata de no corporizar todavía. Así, se aferra a su yo intrínseco recapacitando sobre la hispanidad, pero dándose cuenta de que se está corrompiendo:

Comiendo esa pescadilla comulgaba más intensamente 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. El uróvoros doméstico tenía una apariencia irónica, sonriente. No se mordía la cola con verdaderas ganas, sino de-

licadamente, sólo lo necesario para que no se le escapara y volviera a estirar toda su larga estatura de pez innoblemente marino, aun no del todo corrompido. (pp. 72-73)

Pedro aun no adquiere la in nobleza, mas será en esa odisea nocturna con su amigo Matías cuando quede atrapado en el mundo del se y cuando su proyecto se vuelva inauténtico.

Como ya se señaló, el proyecto del Dasien en el mundo del se es inauténtico; la ciudad es la representación ostentosa del conglomerado: las construcciones, las avenidas, las casas, los monumentos, significan un desenvolvimiento colectivo, un lugar común para muchos. De equivalente manera, lo masificado pulula en todos esos sitios, cohabita aun en la vida privada de las personas y propicia que se dé la violencia, principalmente la psicológica en donde las clases sociales bajas son más susceptibles de resentir los efectos de la humillación. No se trata, pues, de "limitar el concepto de violencia al ejercicio de una vigorosa fuerza física" (COHN, Violenc. p. 190), sino considerar como violencia, también, toda violación a la autonomía de los sujetos y -por qué no- a la autenticidad del Dasien. Apegándonos a esta consideración, podemos concebir a la ciudad como la configuración de todo tipo de violencia, incluso la institucionalizada. "El ejemplo más obvio de violencia institucionalizada es, desde luego, la guerra. Es un ejemplo de violencia institucionalizada a escala gigantesca." (Ibidem. p. 194) Y la ciudad que nos ocupa, Madrid, vivió una guerra, la civil. Toda agresión deja secuelas -en este caso, la más evidente

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

es la existencia de vencedores y vencidos, violadores y ultrajados. El carácter básico de esta ciudad es el sello que la guerra le dejó. Madrid, una urbe que, bajo el lema de "NO PASARAN", resistió bombardeos, incomunicación, carencia de víveres, angustia y muerte durante la lucha contra Franco, sigue siendo en Tiempo de silencio una ciudad marcada bajo el sino de la fatalidad: sus calles representan la derrota y sus habitantes, la masa acostumbrada a ella. El Madrid que nos presenta Martín-Santos sigue siendo un lugar de vencedores y vencidos, los segundos pretendiendo siempre acceder a los atributos de los primeros. Así, el Muecas, un miserable producto de la derrota y la lucha de clases, nos es mostrado, con una feroz ironía, como un ganadero de ratones que pretende un beneficio con su labor; el Muecas es una especie de regente, de patriarca entre los menesterosos por el simple hecho de que es el menos pobre en un mundo entregado a la improvisación y al hambre:

¡Pero, qué hermoso a despecho de esos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono 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 el detritus toda una armoniosa ciudad había surgido a impulsos de su sopro vivificador! (p. 52)

La guerra está allí, no ha terminado, su presencia lo invade todo, desde las actividades más comunes hasta los pensamientos más profundos. No es indispensable que el autor haga constantes alusiones sobre la guerra. La descripción de aquel Madrid amargado, cuya batalla no solucionó nada, es definitiva: Madrid se empeña en embarrar en la cara de sus moradores el signo del fracaso, en alimentar el recuerdo de una esperanza aniquilada. Las chabolas son el submundo que la guerra creó, pero también lo mezquino de ellas se encuentra en las otras partes, el deseo de olvidar por medio de la ignorancia y el tedio está ahí con un latente rencor. Y como señala Rafael Alberti refiriéndose a lo que quedó después de las batallas:

"La casa, lo mismo que cualquiera, rica o pobre, de aquellos días de Madrid, estaba helada." (ALBERTI, Imag. p. 132)

La guerra es una huella, pero también una presencia constante en el ánimo y en la vida cotidiana de Madrid. Sus habitantes están determinados por la derrota y al interactuar unos frente a otros, lo único que los mueve son sus propios intereses, la violencia o la insensibilidad común. No puede ser de otra manera: antes de la victoria de Franco existía la esperanza de un universo mejor ordenado, más justo; ahora Madrid es un microcosmos regulado por la coerción, por el prejuicio. Concluyendo, el Madrid de Tiempo de silencio es la ciudad de la derrota que derrotará, igualmente, a quienes osen penetrar, y

ese infierno terminará por aplastar a Pedro por medio de la violencia y por medio de lo circunstancial.

El propio Pedro agrava lo anterior, pues él tiene acceso a todos los círculos sociales: viaja desde las chabolas, los cinturones de miseria, hasta la espléndida residencia de la clase alta (los vencedores), pasando por la pensión de la baja burguesía. Y todos ellos le muestran su peculiar cara, siempre en contra del individuo; además la ciudad sigue gravitando en él como una esfera que se le escapa, sin remedio, de las manos para romperse en miles de partículas indefinibles.

Antes de seguir con el análisis de la ciudad, es necesario mencionar que en la novela no hay una intención de origen romántico en donde se dé una oposición campo-ciudad. Martín-Santos no pretende mostrar a la ciudad como símbolo de lo abyecto en contraposición con lo rural como lo virtuoso. El campo no aparece en Tiempo de silencio, tampoco las menciones a la Naturaleza como escenario o como personaje activo. El campo es una mera posibilidad -ésta, producto del fracaso en el protagonista- y muy, muy estrecha, mediocre. Por el contrario, la intención del autor es designar a la ciudad como amalgama de todas las clases sociales y como el sitio donde se da más claramente la situación del individuo contemporáneo frente al mundo.

Volviendo a la odisea nocturna, esa entrada de Pedro al universo del se, ella se inicia por medio de la embriaguez producida por el licor barato -curiosamente, al que tienen acceso todos. La embriaguez produce un estado semiconsciente de euforia, "al mismo tiempo desaparece en él (la persona ebria)* la adaptación habitual con la que reflexiona sobre las realidades que le rodean y la existencia que lleva. La interrupción del contacto vital con el medio exterior dispensa a su voluntad de permanecer despierta y permite que se adormezca. Privados de todo control, libres de toda barrera, su imaginación, su memoria y la confusa turba de sus impulsos instintivos pueden correr libremente." (FELICE, Vens. sagr. p. 7) Así, Pedro y su amigo Matías -quien pertenece a la alta escala social- se permiten la inmersión en las profundidades de la ciudad, accediendo a un lenguaje pseudomístico con el que dialogan sobre su vida y el arte. Pero antes de despojarse de toda conciencia, Pedro intuye que la entrada al se le va a corromper en sus primeras intenciones:

En cuanto entra, comprende que está equivocado, que venir a este café era precisamente lo que no le apetecía, que él prefería haber seguido evocando fantasmas de hombres que derramaron sus propios cánceres sobre papeles blancos. Pero ya estaba allí y la naturaleza adherente del octopus lo detiene. (p. 78)

* el paréntesis es mío.

Pedro ya está atrapado, su voluntad tuvo un último rasgo de rebeldía. Y el pulpo al que se hace referencia es la viscosidad sensual del mundo cotidiano, es la atmósfera del abandono. Pero ya no importa, el deber de los dos amigos se concreta a recorrer, en la alegría de la borrachera, la ciudad en compañía de un pintor alemán quien no comprende su ritual, la iniciación de Pedro a lo colectivo. Las calles frías y con alguno que otro trasnochado paseante o perturbador del orden, les son ajenos; la conciencia era ya sólo un alegato de la intelectualidad recurrente en ambos amigos. Madrid los había absorbido y era inaplazable seguir disfrutando la embriaguez:

El golpe del aire frío les devolvía a un tiempo la conciencia alerta de Pedro de ser libre, la conciencia particular de Matías de ser omnisciente (...) y la voluntad recobrada de ambos de seguir viviendo la borrachera hasta su acabamiento lógico y gradual apoteosis. (pp. 91-92)

Pedro, ya rotundamente instalado en la urbe, desacreditado en su fuero interno para decidir entre él y lo general, constreñido por el placer de ser uno con todo, pero ya no más sólo él, siente, no obstante, la náusea que es el pago por el goce, la voz de la conciencia que no acepta lo instintivo por oponerse a la razón; tal náusea es el estado de culpa momentáneo que se carga por haber ingresado al se. Pero esa mala pasa-

da de su mente se borra por ser un instante, y porque la falsa promesa de la ciudad de dejarse poseer está a la vista:

Pero incluso el peor momento nunca es más que eso: un momento (...) y la ebriedad alcohólica no se satisface en sí misma sino que lleva al vómito o al grito.

Pasó, pues, también para ellos el mal momento con su carga de eternidad. (p. 94)

Toda odisea es un recorrido azaroso; concluida la de Pedro, él sabía que no había regresado al punto de origen. A partir de ese momento, la urbe era una parte más de su ser, sabía que los otros seres, con sus opiniones, presiones, actuaciones, le iban a determinar, que incluso podrían alterar su propia vida, hacer de ella lo que quisieran, que la gran mayoría de sus ideas no serían de él sino de todos y que cuando se rebelara, lo iban a pisar o a ignorar. Ahora ya estaba más solo y en su interior debía cargar con la pugna entre su conciencia, su proyecto vital, y la vida generalizada con su sensualidad momentánea, con su placer aparente, pero también con su ineludible anonimato. Pedro, así, ya no es ser-ahí sino estar-ahí.

Personajes muy interesantes tanto para la estructura de la novela como para el comportamiento de Pedro, son las mujeres que aparecen en la obra. En ellas se dan una gran cantidad de elementos narrativos y semánticos; en este apartado nos ocuparemos de la forma en que se constituyen como parte del se.

Por principio, hay que definir el rol que Martín-Santos otorga a las mujeres en la sociedad hispánica. Por ello retomaremos, una vez más, lo ya mencionado sobre las características de la sociedad española de posguerra. Esta, militarizada, con una gran cantidad de contenidos moralizantes en las relaciones humanas y con una educación coercitiva y nacionalista, sólo podía permitir una reducida cantidad de funciones arbitrarias a la mujer, siendo las más relevantes: ser depositaria de los valores familiares, la formación religiosa y ética de los hijos y, principalmente, ser un receptáculo sexual. Esto es, reprimir y utilizar; de tal suerte que no es sorprendente la ausencia casi total de la sensualidad en las mujeres de Tiempo de silencio.

Lo sensual, lo erótico, va más allá de la simple sexualidad, porque no sólo se da a partir del deseo, de lo hormonal, de los instintos, de lo inconsciente; la sensualidad es también

un acto mental que recrea y reconstruye, hace más sutil todo lo relacionado con el acto amoroso. En tanto que la sexualidad pura está más emparentada con una función fisiológica en la que de hecho poco interviene la conciencia; el sexo "implica la muerte no sólo porque los recién llegados (los amantes)*¹ sustituyen a los desaparecidos (los muertos)*², sino además porque la sexualidad pone en juego la vida del ser que se reproduce. Reproducirse es desaparecer." (BATAILLE, Lit. mal. p. 22) Por su parte, la sensualidad es un acto de creación utilizado por el arte, la concordancia de los sentidos con el pensamiento. La sensualidad es algo así como la filosofía amatoria, el sistema del placer donde el odio, lo perverso, la ternura, lo táctil, todo lo que constituye el conocimiento y lo intuitivo, están contenidos.

Pero, en todo caso, este carácter está desvanecido en las mujeres de la novela, no son seres sensuales o productores de sensualidad: sólo muestran una dependencia del macho como única vía de acceso al mundo y recalcan la existencia de una desviación de las pasiones hacia lo utilitario por medio de una feroz sexualidad. Si una mujer es víctima, en una sociedad como la ya descrita, de la represión que le impide el acercamiento hacia lo sensual-erótico, toda su atención se centra en el uso del pla-

*1-*2 los paréntesis son míos.

cer inmediato, lo meramente sexual, para someter al macho y obtener, al menos, un reconocimiento aparente de la sociedad. En pocas palabras, las mujeres de la pensión viven en un medio de ignorancia en donde sólo la posesión de un hombre les permite el acceso a la familia, el capital, la posición y el goce.

Pero si un mundo así sólo les permite a las mujeres el uso de la vagina, por medio de ella llevan a cabo una inconsciente venganza. Así, las mujeres de la pensión en que vive Pedro son la representación del patrimonio de la sensualidad frustrada: por ello, pretenden hacer de Pedro el macho doméstico no sólo de la más joven, la nieta, sino de la abuela y la madre. Lo que pretenden es arrojarlo hacia el placer momentáneo, para después sujetarlo y castrarlo. Pedro lucha internamente en contra de tal contubernio, pero únicamente logra ser burlado: tratado como un niño, la sexualidad, la carne, embota su raciocinio para arrastrarlo hacia el camino que otros definieron para él.

El celestineo es otra triste representación de la sensualidad oprimida; en este caso, el celestineo con la nieta no es sólo la posibilidad de acceder a una mejor posición social, sino también ver satisfechas las ansias carnales que la abuela

vive tórridamente, es sentir que el marido impotente se cura en otra mujer, y sobre todo percibir el goce a través de terceros por medio del uso de la imagen mental como sucedáneo de lo físico. La abuela es una Lilit -esa mujer de la mitología judía condenada por Dios a nunca experimentar el placer y vivir con la envidia eterna del goce de otras mujeres-*:

y eso que yo le puse la alcoba a su lado y venga la tonta de Dora a decir: 'Como que la niña duerme sola', cuando esas cosas los hombres las averiguan y no hay que decirlas nunca en voz alta. Tiene que ser inocente este hombre (...) Es para él el bocato di cardinale como decía mi difunto de la parte esta mía del muslo cuando la tocaba porque es tan blanca -y aún se conserva- y hacía como que la mordía. (p. 97)

La alcahuetería es una manifestación, a su vez, del dualismo propio del se. La cualidad de dualismo -la eterna pugna entre lo prohibido y lo que deseamos hacer- contribuye a mantener inauténtico el proyecto del Dasien, porque este siempre se ve sujeto a aceptar las normas (normas que él no ha elaborado) o a romper con ellas; en cualquiera de los dos casos está forzado a aceptar la existencia de esas normas. La alcahuete-

* "Entonces Dios creó a Lilit, la primera mujer, como había creado a Adán (...) Adán y Lilit nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilit consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. (Por ello) lo abandonó (...) Lilit y Naamá no sólo estrangulan a los infantes, sino que además seducen a los hombres que sueñan, cualquiera de los cuales, si duerme solo, puede ser su víctima." (GRAVES, Robert y PATAI, Raphael, Mits. heb. pp. 59-60)

ría está violando una determinación moral, aunque de una manera oculta. No por eso, de acuerdo con las consideraciones morales, se deja de transgredir un orden porque "la moral enuncia las reglas que derivan universalmente de la naturaleza del mundo profano (...) Se opone, pues, a la escala de los valores del orden íntimo, que ponía en lo más alto aquello cuyo sentido es dado en el instante." (BATAILLE, Teo. relg. p. 74) Los dos actos más íntimos de un ser humano son el pensamiento y la sexualidad. En la alcahuetería hay un desconocimiento de esta cualidad intrínseca, por lo tanto no hay un respeto hacia la voluntad ajena y todo se reduce a provocar -o violentar- una serie de circunstancias que empujan a terceros a caer en la trama urdida, a ser arrastrados a una sexualidad en la que tal vez los sujetos no habían meditado.

Como vemos, en el arte del celestineo intervienen varios de los determinantes del se: la represión de la conciencia sensual, un dualismo en la alcahueta y en las víctimas, la coerción, el desconocimiento de la voluntad ajena y un culto a la sexualidad, a los instintos, y un extrañamiento ante la conciencia. .

En Pedro la celestina da en el blanco: termina poseyendo a la nieta en una forma casi animal, no se oye a sí mismo en ese acto, la mente ha dejado de significar algo, sus sueños y sus intenciones están en el puño de su mano y no duda en apretar hasta que se convierten en una bolita insignificante, inútil; las palabras, en ese momento, no son vínculo de comunicación, sino alaridos, lamentos en una acción en la cual Pedro participa en su forma instintiva, sin arbitrio de su mente. Lo más significativo es que no hay cabida para el amor, no existe hacia Dorita. El amor es otro hecho intuitivo-mental, signa a hacer signos e interpretarlos, corporizar al ser amado en otras entidades, especularlo y recapacitar sobre el sujeto que ama o negarlo; en una pasión amorosa interviene la capacidad para definir. En la posesión de Dorita -que se da inmediatamente después de la odisea nocturna- sólo hay instinto, primitivismo:

¿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?

No. No es el amor. Sabe que no es el amor... 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...

No obstante, en el momento en que la mano diestra quiere abrir la puerta de su alcoba ascética de sabio, es la mano siniestra la que con fruición acariciadora, entreabre el cáliz deseado. (pp. 115-116)

A partir de ese momento, Pedro se sabe preso de una realidad que no había pensado posible para él: la realidad escogida por otros. Así, su proyecto queda latente, dormido en el subterráneo de su vida cotidiana, en la que ahora habrá de vérselas, inclusive, con la culpa que sus decisiones le han creado. Y lo peor: fue empujado a esas decisiones.

Otra mujer, Florita, vive atrapada en la condición de la ignorancia y principalmente de la inocencia. Esta última no puede tener cabida en un mundo sexualizado, por lo tanto esta muchacha es llevada hacia la abyección sin conocer plenamente qué está haciendo y qué le están haciendo. Lleva una relación incestuosa con el padre, El Muecas, solapada por la madre y la otra hermana; es víctima de un asedio violento a cargo del chulo, Cartucho, quien desfoga en ella toda su ambigüedad sexual; cría en su propio pecho a los ratones como una madre amorosa sin importarle que El Muecas los haya robado; y, por último, muere cuando su padre la practica un pésimo aborto. Pedro es llamado a subsanar el daño, pero más bien es llamado para que asista al espectáculo de la inocencia muriendo a través de la vagina. Aquí se desencadena el ámbito dramático del libro: Pedro será encarcelado por continuar un aborto en un ya cadáver, pero principalmente porque allí subyace el ser espectador impávido

que sufrirá la violación no sólo a su libertad por un acto inconsciente, sino también a su arbitrio racional. Es la venganza de la inocencia en un sistema equivocado.

Y cuando Pedro ya ha aceptado un delito que no es totalmente suyo, otra mujer, la esposa del Muecas, contradice una verdad que el médico ya vive como propia, el crimen, para de nueva cuenta alterar su voluntad; aquí, la voluntad de sufrir:

'El no fue'. No por amor a la verdad, ni por el amor a la decencia, ni porque pensara que al hablar así cumplía con su deber, ni porque creyera que al decirlo se elevaba ligeramente sobre la costra terráquea en la que seguía estando hundida. (pp. 248-249)

La mujer de la clase alta, la gran burguesa, gracias a su éxito económico, se puede dar el lujo de presentarse a sí misma como una imagen de lo asexual que puede sentir indiferencia por Pedro aunque él se sienta atraído intelectualmente -y hasta sexualmente- por ella. Su presencia como mujer está determinada por su efigie de matriarca, de ser embelesado consigo mismo:

se acercó a un espejo que había sobre una chimenea de mármol (...) y vigiló con ojos certerísimos la posible aparición de lo imperfecto en su imagen (...) En tal instante pareció que miraba directamente al centro de ella, al punto equidistante entre las dos pupilas. (p. 153)

Además, se encuentran las prostitutas cuyo ámbito, el prostíbulo, no es otra cosa que el templo del placer momentáneo y clandestino. La regenta de este lugar es conceptualmente definida por el autor como "la mujer esclusa", la mujer que deja o detiene el paso del agua, del placer, la que decide la distribución de las caricias y la posibilidad del orgasmo. Ella no comanda a un grupo de prostitutas, comanda la intensidad de los placeres. Al mismo tiempo, el prostíbulo en su clima oscuro y abrumador es una vagina abierta a la miseria, a lo efímero, es asfixiante.

Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, recogida en pliegues, acariciadora, amasante, paralizadora recubierta de pliegues protectores, olorosa, materna, impregnada de alcohol derramado por la boca, (...) cuando el gusano-cuerpo entra en contacto con las masas que lo rodean, carente de fuerza gravitatoria (...) elegida para una travesía secreta. (pp. 104-105)

Las mujeres del prostíbulo son la sirena que Pedro volverá a encontrar plasmada en el muro de su celda, la sirena que por su cola de pez niega la entrada, niega la posibilidad de una realización sensual.

Irónicamente Matías recita frases de amor hacia la más desensualizada de las prostitutas, la vieja, la despreciada ya por su arrugas:

Dulce servidora de la noche, maga de mi tristeza dolorida, dime: ¿Cómo conseguiste hallar el secreto de la eterna juventud? ¿Quién te permitió a través de tantos besos, conservar el color rojo de tu boca? (p. 106)

Todas las mujeres que surgen a lo largo de la narración crean en el personaje central una dolorosa lucha, una pesadillesca lucha, entre el cuerpo y la razón. Pedro es vencido por el primero, pero la segunda no muere, perturba los sentidos y viceversa. Sin embargo, lo que estas mujeres representan fundamentalmente es el que Pedro como Dasien, como poder-ser, se encuentra con que se ha convertido en instrumento para los demás, y que a su proyecto inicial tiene que incluir alternativas que en principio no deseaba, a saber: el absurdo, la sexualidad, una familia, etc.

Ahora bien, las mujeres tienen como definición, como distintivo en la novela, la no-sensualidad; los hombres de ésta, a ello tienen que añadir otras circunstancias como la ambigüedad -en el caso del chulo y del policía-, el incesto como realización sexual -Muecas-, y la lucha cuerpo vs. cerebro -en el caso de Pedro.

Para los personajes femeninos de Tiempo de silencio, la sensualidad es una mera promesa, una apenas posibilidad que se les ha negado, algo importado que pertenece a distantes regiones las cuales se presentan como aptas para el erotismo:

también ellas gozaban con la sensualidad viril de la apariencia de una sustancia que así entregada sólo promesa era. (p. 45)

Para los personajes masculinos, lo erótico, con su carga lúdica es una entidad desconocida. Todos están inmersos en lo sexual, pero unos sólo para reafirmar supuestamente un carácter viril que parece escapárseles de las manos; tal es la situación del chulo, de Cartucho quien, como su apodo-nombre lo indica, únicamente puede disparar una vez, con estruendo, sí, pero nada más. En éste vemos otra vez la presencia del pícaro; sólo que las cualidades de Cartucho no son el ingenio y la ironía, sino la violencia, la autodestructividad, la frustración y, antes que nada, la ambigüedad sexual. En él todo acto conlleva a la fuerza que utiliza como símbolo casi fálico; la sordidez de su habitat lo pone en la escala de los valores más bajos, donde la permanencia es para el más fuerte. Al mismo tiempo, ese afirmar su hombría por medio del ultraje, coloca fuera de su alcance toda posibilidad del juego erótico; así,

lo sexual debe ser tomado a la fuerza, y todo otro hombre representa para el chulo un adversario con el que debe enfrentarse para afirmar su derecho a un territorio, a una hembra; de lo contrario, para él, su ser hombre queda minimizado. Este intento por extirpar su yo femenino, sutil, delicado, lo orilla al crimen en el cual encuentra no la satisfacción, sino una sombra del acto amatorio. Cuando se siente burlado, cuando cree que el aborto lo practica Pedro porque él es el padre, busca inmediatamente la venganza. Y la única venganza posible es la muerte, con ella termina la factibilidad del goce en los demás; si su hembra ha muerto, la de otros también debe hacerlo. Por eso termina matando a Dorita y con ello sabe que el placer físico en Pedro ha escapado, y también que el dolor moral es más profundo y deja huellas más perennes: el otro macho tendrá un recuerdo de la victoria final del anterior que le agobiará por siempre. De tal forma, el chulo piensa que su virilidad ha regresado al frustrar la del "rival". Pero para Pedro lo que este asesinato representa una vez más, es el accionar de ajenos en su vida, lo que ocasiona un nuevo desplazamiento de posibilidades. Para Cartucho el pensar en la violencia, en el crimen, es decirse "soy hombre", aunque en el fondo, la búsqueda de la fuerza y sus atributos no son sino una proyección de la insatisfacción sexual de sí mismo, la cual

lo acerca más al homosexual que al macho. Además, físicamente está próximo a la delicadeza que él niega rotundamente con el pensamiento de Florita, no como mujer sino como objeto-fetiché para ocultar su feminidad:

Y dale a las blasfemias espantosas y a los erup-tos de orujo y a las visiones de la suave piel de Florita que él había conocido y estaba buena y él sabía muy bien cómo era, porque seguía con manos finas de señorito* como si todavía saliera del vientre de su madre. (p. 128)

Por todo lo anterior, en la figura del chulo está dada la fatalidad. Fatalidad que se ha empeinado en perseguir a Pedro desde el momento en que toma contacto con la masa, con el se y se vuelve parte de él. Y aunque en la masa los elementos en contra de la muerte, de la fatalidad, parecen conjurados, ésta termina por darse:

todo el sacrosanto pueblo emparejado, sudado que allí de parecida manera luchaba contra la proximidad de la muerte que a todos nos ronda y de la que conocemos la calidad del gusano indetenible y de la que sentimos el berbequí incesante horadándonos de parte a parte mientras que hacemos como que no lo oímos. (pp. 280-281)

La fatalidad es producto del hacinamiento colectivo, la reflexión sobre ella, del sujeto en individualismo auténtico.

* el subrayado es mío.

Otro personaje curioso es el policía, Similiano. Tanto el cine negro norteamericano como las novelas policiacas, han contribuido a crear la imagen del policía como un ser recio, inflexible, varonil. Pero si analizamos a Similiano, veremos que Martín-Santos se burla de tal imagen. Este policía no sólo no es recio y audaz, sino que reniega una y otra vez de su profesión, ingiere drogas con el pretexto de calmar algún mal, su pesquisa sobre Pedro es realmente grotesca y su actitud ante el peligro no es siquiera la de resignación sino la de malestar, sobresalto y hasta cobardía. Pero lo más importante, es que todas las cosas que se mencionaron para el chulo son válidas para este sujeto. El muy cuestionable derecho a perseguir, aprehender e interrogar es otro sucedáneo de lo sexual aquí, porque Similiano terminará por imponer toda su autoridad y aumentar su tamaño físico y psicológico ante otro hombre para hacerlo parecer patético, para demostrarle que está sometido en potencia y libertad, que sus palabras no cuentan tanto como las del policía; en fin, la ambigüedad, el dualismo de Similiano se calma así para dejar, por medio de un acto de poder, al hombre ante la víctima.

El Muecas hace valer su capacidad patriarcal mediante la fuerza y el incesto. Demostrarles a los demás, en el mundo de las chabolas, que es uno de los menos desfavorecidos, que posee la regencia absoluta sobre su mujer y sus hijas -y aun sobre Pedro porque tiene los ratones- son modos para no permitir la duda sobre su capacidad sexual. El someter a las hijas hasta el sexo incestuoso no representa otra cosa que esa frustración sensual, en donde para llegar al favorecimiento de una mujer se hace indispensable violar a la propia hija, hacerla aun más parte de sí. El Muecas cohabita físicamente con todas esas mujeres de su familia porque las considera una pertenencia, algo propio, maleable, sometido. Su esposa, la redonda consorte -a la cual el autor trata al principio con mofa y a la que después da un tono de ternura- en su propio pensamiento permite al lector descubrir hasta dónde ha llegado el sometimiento sexual hacia una mujer:

ella misma solicitada por el tísico de su marido que tiene sonrisa de ratón cuando todavía es joven y que abusa y la domina (...) Ella misma pariendo otra vez en otro sitio, dando gritos y patadas. (pp. 245-246)

Y más abajo, la visión de la mugre, dolor, golpes, fealdad a la que ha sido encadenada:

bajo las telas que no despega de su piel, puede sentir los golpes y adivinar por su ritmo la proximidad del momento en el que el alfeñique caerá a su lado y roncará 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 el que sea persona. (p. 246)

Mediante la esposa, como método indirecto, tenemos el mejor retrato posible de la personalidad del Muecas. Y así podemos ver que el ser alfeñique representa no serlo a los ojos de los demás gracias al uso y abuso de la fuerza y la opresión.

En cuanto a Pedro, se puede señalar de este Dasien que su configuración sensual es de origen intelectual y no pleno, en donde por un lado existe la posibilidad de un amor culto e interesado en la ciencia y por otro, la realidad, un sexualismo en el que se ve atrapado. ¿Pero qué hay verdaderamente bajo su apariencia de ser culto, qué hay en los reductos de su pensamiento acerca de la sensualidad? Tampoco existe ella en su vida como una presencia, sino como un ideal al que sólo se puede llegar por medio del intelecto. Así, a las mujeres con las que coexiste en la realidad -aparte de no ser seres sensuales- él las mira exclusivamente como cuerpos, como entes fisiológicos, sin pudor, como si eternamente fuera médico que describe las funciones y las anomalías. No hay ninguna lubricidad o búsqueda seria y consecuente del placer en su imagen de las mujeres; éstas sólo están allí y pueden ser descritas, analizadas, diseccionadas y al final olvidadas en su muerte por ser un hecho meramente biológico.

Para Pedro la sensualidad es una utopía, caracterizada -como toda utopía- por ser:

"un sueño que mitiga su Weltschmerz, dolor del mundo, dolor de vivir, siempre de la misma manera, con pocas variaciones en sus temas y en sus formas de expresión, en los distintos momentos de la historia." (SERVIER, Utopía. p. 20)

Utopía a la que es posible llegar, pero no de forma inmediata. De hecho, las potencialidades del Premio y la sensualidad se conjugan, ambas son sólo promesas. Pedro se aferra con mayor fuerza al primero; la otra puede pasar a un segundo plano para él. Y si se toma en cuenta que Pedro ha sido descorporizado, metido y sometido en y por la masa -donde lo erótico está desterrado-, no cabe la extrañeza en que su mirada de médico se acentúe con respecto a la mujer y, al mismo tiempo, que se sienta frustrado por esa mirada:

Por qué será, cómo será que yo ahora no sepa distinguir entre la una y la otra (Florita y Dorita)* muertas, puestas una encima de otra en el mismo agujero: también a ésta autopsia. ¿Qué querrán saber? Tanta autopsia; para qué, si no ven nada. (p. 287)

En ese sentido, todas las mujeres están al mismo nivel en la novela; como todas carecen de sensualidad y él mismo se ha alejado de ella, no pueden pasar de ser y comportarse como cuerpos que en una tumba alimentarán gusanos en la triste putrefacción del olvido.

* el paréntesis es mío.

Podemos concluir, entonces, que esa falta de lo erótico, esa preponderancia de lo instintivo, de lo no-racional en la sociedad que describe Luis Martín-Santos, influye en la violencia, pero principalmente remite a la indiferencia, al odio, al sometimiento, a la ambigüedad.

Otro aspecto delimitante que el personaje encuentra y con el que tiene que verse cara a cara en el mundo del se, es la indiferencia. Como ya vimos, a las mujeres de la pensión no les interesa lo virtual o verdadero de las ideas científicas de Pedro, sólo lo quieren domesticar; al Muecas no le importa la relevancia de los ratones, ya que para él implican un negocio; con Matías, su amigo, exclusivamente puede hablar en términos "elevados", esnobistas, acerca de la fatalidad o la tragedia, nunca sobre él mismo. La indiferencia se tornará más directa cuando Pedro penetre al mundo de la alta burguesía.

La indiferencia es el producto más puro, esquemático y acabado de la vida colectiva. La escuela, las instituciones, la iglesia, enseñan a regular la vida en común: lo bueno para el todo es lo bueno, aunque pueda afectar a uno. Para los intereses de una clase social acomodada es menester el distanciamiento con las ideas individualistas, y más si éstas pertenecen a otra esfera social, ya que para la alta burguesía sólo impera la idea del orden; así, los usos convencionales se a-

centúan: si se quiere pertenecer a esa escala social, hay que responder a ellos, de lo contrario se identifica, inmediatamente, la no pertenencia.

Pedro no puede adaptarse a ese grupo, aunque lo desea, y eso lo hace sentirse terriblemente solo. Pero él no encuentra la culpa en la colectividad sino un poco en él mismo -lo que debería ser al contrario, pero la sociedad sólo reconoce un sentido individual válido, el de la culpa. Además, la ignorancia y el desprecio hacen que por momentos se sienta confundido y se crea en el error total: tal vez, piensa el personaje, su proyecto vital no sea sino un sueño. Naturalmente, esto ocasiona que la batalla entre el individuo y la sociedad se recrudezca terriblemente en el protagonista, quien se resiste a ser tragado por el se cuando ya está ahí, pero al mismo tiempo se siente tentado a permanecer en él, a ser considerado una parte medular, respetable ante los ojos de un todo. Así, el dualismo se acrecienta en la personalidad de Pedro con mayor fuerza cada vez. El anhelo de fama por medio de la ciencia llega a desplazar y a ser superior a su inicial y auténtico interés humano e intelectual. Para vencer la indiferencia que no le reconoce su objetivo -principalmente la indiferencia de la alta burguesía- trata de destacar sin que importe la asimila-

ción plena al se. Y aunque el personaje en el fondo se siente herido, pugna en cada momento no por la independencia, sino por conciliar su mente con la estupidez colectiva:

-¡Ah! ¿Es usted médico?
-Tal vez mejor dicho, investigador. Estoy haciendo unos estudios sobre el cáncer en los ratones que...
(...)
-¿Y qué tiene que ver el cáncer con la filosofía? (p. 168)

El se, como señala Heidegger, es el lugar de las opiniones en común; el se que nos retrata Martín-Santos, con su indiferencia, con su falta de sensualidad, sin ambiciones, violento, abrumado por sí mismo y por la derrota que implica el recuerdo de la guerra, hacinado en una ciudad cuasi monstruosa, es el mundo perfecto para que el individuo desoiga su propio razonamiento, para que se encuadre sin más en las filas de lo generalizado, para que se frustre, sea ignorante de su propio proyecto de existencia o para que éste se haga más inauténtico en tanto deja de ser suyo o es desechado. Lo que pretende el se, la sociedad, no es sólo negar al ser-ahí, sino que el propio ser-ahí se niegue al jamás retomar el hilo de su pensamiento, al nunca pensar en la muerte y por extensión en el ser en un tiempo personal y exclusivo que llegará a un final. Pero aun con ello, el personaje central logrará alcanzar un espacio de reflexión auténtica, su ser en el tiempo, como se verá a continuación.

El ser y el tiempo.

Heidegger señala que el Dasien sólo es auténtico en el momento en que toma conciencia de su ser-para-la-muerte; ello implica que también recapacita sobre su momentáneo lapso de existencia, de su ser-ahí en un lugar específico, el mundo, y de su tiempo en el cual está articulando su pensamiento, sus perspectivas, en el cual se sabe parte del universo que se piensa a sí mismo en sus posibilidades, en su intrascendencia, en su propia vida. El tiempo vital, el tiempo de ser, es su auténtica posesión, porque sólo se es en un tiempo determinado, y sólo precisamente en éste se puede pensar sobre el ser y el tiempo.

El personaje principal de Tiempo de silencio ha pasado por todas las circunstancias previas al pleno entendimiento de lo anteriormente expuesto: ha elaborado un proyecto de existencia que se torna inauténtico ante la influencia del mundo y la sociedad. Pero es una situación arbitraria la que coloca a este sujeto en la postura de encarar su propio ser: el aislamiento, la ignominia y la angustia extrema, la cárcel. Allí repasa su comprensión sobre sí y sobre ese, su tiempo.

"El castigo tenderá a convertirse en la parte más oculta del proceso penal. Lo cual lleva consigo varias consecuencias: la de que abandona el dominio de la percepción cotidiana, para entrar en el de la conciencia abstracta; se pide su eficacia a su fatalidad, no a su intensidad visible." (FOUCAULT, Vig. cast. p. 17) En otras palabras, el castigado por la institución carcelaria es ocultado a los ojos de los demás, aislado, y ve caer sobre sí la presión psicológica de su supuesta falta y es condenado a reconocerse en un submundo que intenta privarle de ciertas facultades móviles, del arbitrio sobre su cuerpo. La prisión opera no tanto como la exclusión de la sociedad (salvo la anulación de los derechos ciudadanos), sino como el lugar que tiende a incorporar al sujeto a la sociedad pero aislado, es decir, la cárcel se lo traga y lo digiere. La prisión es creación y ejercicio del Poder, como señala Elías Canetti, porque su estructura implica el asir y el incorporar; el preso es sujeto y después incorporado. Es por ello que la prisión es temida en su imagen de infierno, pero más que por eso, en sus muchas referencias fisiológicas: "Los dientes son los guardas armados de la boca. Este espacio de veras estrecho es la imagen primigenia de todas las cárceles. Lo que llega a penetrar allí está perdido; mucho ingresa todavía vivo." (CANETTI, Mas. pod. p. 205) Esa misma configuración se la da Martín-Santos a la cárcel:

La próxima boca da 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 inicia la digestión de los bien masticados restos. Allí efectivamente se procede al desguace de cada pieza individual recién cobrada. (p. 209)

Este lugar pretende desmembrar todo carácter individual, hacerlo una masa compacta y homogénea, arrancar todo rasgo privado -que por lo regular estalla en una confesión. No obstante, es aquí donde Pedro hace válida su existencia por un momento, el de la reflexión sobre su ser en el tiempo, gracias a esa reclusión.

Existir en el tiempo es conectar la conciencia de la muerte, hacerla presente en la medida en que se hace presente al tiempo; no la muerte corpórea sino la posibilidad última que está al final del tiempo y anula al propio tiempo. En él están contenidas todas las posibilidades, las inútiles, las accidentales, las cercanas y deseadas. Acceder a la comprensión de ese tiempo es:

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

Es decir, alejarse del mundo cotidiano, no moverse en la escala atemporal de éste, sentir el cuerpo y la mente como uno solo en concordancia con la comprensión del tiempo, del ser y lo que ello implica:

Estar tranquilo en el fondo. No puede ya pasar nada. Lo que va a pasar yo no lo puedo provocar. (p. 216)

Así, el orden exterior es un accidente que el individuo no puede hacer suyo, excepto a través de la experiencia que no hace más sabio al sujeto, sino sólo le da elementos para su propia visión de ese accidente. Pero, claro que esa sorprendente conciencia de que se es en el tiempo conlleva al miedo de lo que ese accidente, que es el mundo, puede provocar. Pero incluso el miedo es una forma de ser:

Lo que el hombre sigue siendo desde detrás del miedo, desde abajo del miedo, al otro lado de la frontera del miedo. (p. 217)

Además, el miedo es una circunstancia creada por el accidente. El miedo y el fracaso al ser descifrados por la conciencia, pierden gravedad, se transforman en posibilidades entre miles y no en determinantes absolutas; la conciencia hace al hombre integral:

Si estás aquí serenamente no es un fracaso. Triunfas del miedo. El hombre imperturbable, el que sigue siendo imperturbable, entero, puede decir que triunfa (...) Si guarda su fondo de libertad que le permite elegir lo que le pasa*, elegir lo que le está aplastando. (p. 217)

Así, Pedro vuelve a hacer auténtico su proyecto: en el fondo él participó de alguna manera en la elección de la cárcel y lo sabe; pero ante todo, conoce, una vez más, que el proyecto auténtico es el elegido individualmente, sin mediaciones, sin temor y en un tiempo que culminará en la muerte, en el fin de las posibilidades, del mundo para el sujeto, del tiempo, del ser del Dasien.

En ese momento de reflexión total ya no importa la no-sensualidad del mundo exterior, la sirena cuya cola "son dos muslos cerrados, apretados" (p. 218), no lo puede perturbar, su tiempo es suyo y Pedro puede afirmar que:

yo he querido estar aquí, fracasado, sin tocar ni cánceres (...) lo que he querido es estar aquí solo, pensando; no, sin pensar, sólo depositado, extendido, como si me hubiera muerto y supiera ya lo que es estar muerto. (pp. 218-219)

Tener lo que es la conciencia del ser-para-la-muerte de acuerdo con Heidegger, es: "una posibilidad de ser que ha tomado sobre sí en cada caso el 'ser-ahí' mismo. Con la muerte es inminente para el 'ser-ahí' él mismo en su 'poder-ser' más peculiar."

* el subrayado es mío.

En esta posibilidad le va al 'ser-ahí' su 'ser-en-el-mundo' absolutamente." (HEIDEGGER, Ser y tiemp. p. 273) Darse cuenta de la muerte como una posibilidad potencia toda actividad virtual o real y permite al sujeto saber que está existiendo, de lo contrario no podría pensar sobre la muerte, estaría en la muerte, en la nada. La conciencia del ser-para-la-muerte en el Dasien abre la puerta al conjunto de todas las posibilidades, aun las más extremas:

Ponte en lo peor. Si te pasa lo peor. Lo peor que puedas pensar, lo más gordo, lo último, lo más grave. Si te pasa lo que ni siquiera se puede decir qué sea, todavía, a pesar de eso, no pasaría nada. Nada. Nada. Estarías así un tiempo, así como estás ahora. Igual. (p. 219)

Y todas esas posibilidades pueden ser o no, el tiempo de la existencia estará allí de todas formas. Los otros hombres, en el exterior, al pensar en Pedro no piensan en ellos, en sus posibilidades: el tiempo de Pedro ha anulado al suyo. Y mientras él ha tomado nota de que existe, los demás son sólo sombras de un mundo que no conoce su tiempo. Ese mundo, para Pedro, ha quedado suspendido, sin relación con su ser individual, está fuera de su mente, de su muerte:

La vida de fuera está suspendida con todas sus cosas tontas. Ha quedado fuera. La vida desnuda. El tiempo, sólo el tiempo llena este vacío de las cosas tontas y de las personas tontas (...) Cualquiera pensará que estoy sufriendo. Pero yo no sufro. Existo, vivo. El

tiempo pasa, me llena, voy en el tiempo, nunca he vivido el tiempo de mi vida que pasa como ahora que estoy mirando a un punto en la pared. (p. 220)

Cuando el Dasien conoce su ser-para-la-muerte, su tiempo, queda inmóvil, pero inmóvil en lo que respecta al mundo exterior, al se; porque el Dasien en realidad, para sí mismo, está en una situación dinámica en su tiempo, ya que precisamente está existiendo en ese tiempo, que no es el de los demás. En ese tiempo es donde puede residir la auténtica libertad, en ese tiempo el mundo no puede decidir por el Dasien, el dolor físico o moral han sucumbido al poder de la razón. La libertad es la elección individual, plena porque el ser-ahí conoce qué desea hacer en su tiempo:

Tienes libertad para elegir el dibujo que tú quieres hacer porque tu libertad sigue existiendo también ahora. (p. 221)

En esa conciencia total, en la que marchan todas las ideas, todos los conceptos, Pedro puede reconocerse, por fin, a sí mismo y puede mencionar las cosas por su nombre, puede concebir al mundo porque está fuera de él como espectador y como habitante al unísono. Lo principal es que sabe que su muerte será un instante, él último, los demás habrán sido, pero mientras son constituyen su conciencia, su ser en el tiempo.

Proyecto final.

No obstante que Pedro logra arribar a la autenticidad de su existencia, a la comprensión de su ser en el tiempo, cuando es liberado de la cárcel, el mundo exterior -el cual supuestamente debería implicar la libertad- se vuelve a apoderar de él: vive de nuevo la realidad de un lugar en el que la belleza de Dorita es para él un simple ornato que se puede echar encima como un suéter, vuelve a mirar la decadencia española en la que:

Habrá que volver sobre todas la leyendas negras.
(p. 223)

Pedro sabe que tendrá que casarse con Dorita, asimilarse completamente a la masa en las fiestas públicas y en la sala de la pensión.

Pedro es despedido del Instituto en que laboraba por el incidente del aborto, Matías -la alta burguesía- se aleja de él y Dorita es asesinada por Cartucho. Otra vez los demás han decidido su destino. Por ello accede a marchar a la provincia para ser médico en algún pueblo semiperdido. Acepta el fracaso, acepta la emasculación sin protesta alguna, porque ahora aquel tiempo vital de la conciencia se ha tornado en tiempo de silencio, igual que el de España:

Estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido (p. 291)

Ese es su nuevo proyecto, el final, aceptar el tiempo de silencio como expiación por su fracaso, como el Premio a su científica ingenuidad, como el consuelo por haber perdido de nuevo la voluntad de sus actos, la conciencia de sí.

Pero hay una diferencia, un leve matiz: no acepta todo lo anterior sólo con el dejo amargo de la resignación, sino también con el convencimiento de que la realidad lo ha superado, de que no pudo con ella y hay, entonces, que aceptarla con ironía, con odio y con disposición. La mediocridad a que se ha condenado es, en el fondo, un acto de protesta contra esa realidad que en sí también es mediocre. Vivir en el fracaso será su proyecto final, las cosas que puede incorporar a éste son mínimas y por tanto, no pueden hacerle mayor daño. Y él, al menos, es consciente de ese fracaso, lo sabe suyo, lo ha aceptado con convicción. El saber el fracaso lo hace grande de alguna forma a sus propios ojos, porque ya nadie lo puede engatusar y aun en lo mezquino puede elevarse a la altura de esa conciencia a la manera de Pascal:

"Aunque conozcamos todas las miserias que nos tocan, que nos aprietan el cuello, tenemos un instinto que no podemos reprimir, que nos eleva." (PASCAL, Pensamient. p. 159)

Así que Pedro en el tormento calla y, como san Lorenzo, pide que le den la vuelta para que le quemem ahora el otro lado:

sanlorenzo era un macho, no gritaba, no gritaba, estaba en silencio* mientras lo tostaban torquemadas paganos (...) y el verdugo le dió la vuelta por una simple cuestión de simetría. (p. 295)

Y aunque aceptar el silencio es reconocerse en el fracaso como una categoría propia, eso es, por lo menos, algo que él puede elegir aunque lo hayan orillado a ello.

José Ortega y Gasset.

'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).'
(...)

'Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva*2 (tableau).' (p. 163)

*-2 los subrayados son míos.

En esta parte queda resumida, en forma por demás sarcástica, la no adicción de Martín-Santos por las posturas del filósofo español José Ortega y Gasset. Sin embargo, ¿por qué el autor de la novela no ve con buenos ojos las ideas de Ortega y por qué manifiesta profundamente su desacuerdo?

Hay que tomar en cuenta que en Tiempo de silencio tanto el autor a través de la voz del narrador y el personaje central, hacen una serie de reflexiones sobre la historia y la cultura de España; un repaso en el cual los participantes están muy presentes. Dos de ellos -en los que se pone muy especial atención- son Cervantes y Ortega y Gasset.

En el caso de Cervantes, su figura aparece como la configuración de lo que es la amargura ingeniosa, el desengaño constante y la necesidad de expresión artística dolida y a la vez consciente en un mundo castrante y negado para la sensibilidad, mundo que ya iniciaba su decadencia. Cervantes, un hombre que buceó en las profundidades mismas de la locura, para terminar convencido de que el universo "cuerdo" no es sino la negación de toda libertad:

Cervantes, Cervantes. ¿Pudo 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? (p. 74)

Esto responde a la intención de Luis Martín-Santos de recalcar a lo largo de la narración la importancia de la historia en el momento actual, la intervención de cada uno de los seres que la configuraron y trataron de explicar. En tal situación, en sus épocas respectivas, se encuentran Cervantes y Ortega y Gasset. Con el primero, el autor conserva una solidaridad férrea, y así lo muestra al hablar de él; pero dentro del conjunto de pensadores y artistas importantes para la visión global de la cultura y del ser de España al interior de la novela, uno, que fue la figura principal de su momento, no tiene las simpatías de Martín-Santos en el análisis de éste: José Ortega y Gasset. Si bien este filósofo dejó muy presente un legado intelectual para la posteridad y sus ideas tuvieron una gran cantidad de seguidores, definitivamente Martín-Santos no forma parte de ellos.

Muy por el contrario, en la novela aparece una breve, aunque feroz crítica a Ortega. Para entender bien esta crítica veremos, en pocas líneas, la intencionalidad básica del pensamiento de Ortega.

El basa sus ideas en la perspectiva, el perspectivismo; "la perspectiva se refiere a dos realidades distintas, el mundo, el universo; por otro lado el hombre. (mediante)* la relación íntima entre el hombre y el mundo, 'yo y circunstancia' (...), se trata de encontrar el punto de vista justo ante la perspectiva del mundo." (XIRAU, Int. hist. fil. pp. 360-361) Lo cual implica que el hombre es el centro de toda concepción, pero al mismo tiempo, que todo hombre sólo podrá acceder a una verdad propia, personal, un punto de vista único e indivisible. "De ahí su filosofía vitalista. (...) Contra Unamuno que, parodiando a Hegel, había afirmado que todo lo vital es irracional y todo lo racional es anti-vital. Ortega propone una teoría de la vida razonada y de la razón vitalizada." (Idem.) Luis Martín-Santos se opone radicalmente a esta postura; porque a lo largo de la novela descubre el lector que la visión que se da es la de una vida regida por el absurdo y no por la razón, que para Ortega es el motor de toda cultura como de toda actividad humana. La razón sólo se da, de acuerdo con Heidegger, en un momento muy particular, privado, de reflexión desvitalizada sobre el ser-para-la-muerte. No hay

* el paréntesis es mío.

una constante de acción de la razón en la vida cotidiana. Ella es irracional en tanto es vital (Unamuno), en tanto el sujeto se enfrenta a otros seres, a una actividad específica, a un devenir en el que debe de luchar por mantener su personalidad individual, o bien donde se deja llevar hacia un colectivismo despersonalizado.

Para Heidegger las cosas son en tanto no son otra cosa, y son en la medida en que se refieren a lo que son y para qué pueden ser utilizadas en un proyecto (instrumentalidad del mundo) Ortega y Gasset se acerca a esta idea, pero fundamentalmente, para él, las cosas están dadas en función de la perspectiva que se emplee, del punto de observación y de la percepción, y no, como Heidegger decía, como parte del entorno natural del sujeto, descifrado mediante el lenguaje.

La realidad para un sujeto, según Ortega y Gasset, se construye gracias a que, "en el seno del conjunto de opiniones de una persona, entre aquellas cuya verdad justificamos en razones (las 'ideas' de Ortega) y aquellas otras que aceptamos sin aducir razones explícitas (las que Ortega llama 'creencias')" (VILLORO, Creencia Ort.p. 51) hay una relación de interdependencia.

Las ideas, producto de la razón, dependen y surgen de aquellos pensamientos determinables, las creencias; éstas forman parte de la personalidad de todo hombre y de toda sociedad y siempre están ahí, ineludibles -aunque pueden ser reemplazadas por otras creencias-, determinando todo sistema lógico de pensamiento y actuación. Luis Martín-Santos no está de acuerdo con esta idea: las creencias no pueden ser producto de la razón, según el modelo de Heidegger, sino de la experiencia en común, tienen por ello el carácter de empíricas. Así, Martín-Santos sólo reconoce -y lo afirma en la actitud de su personaje- a la conciencia delimitadora, fría, que no permite la acción de imposiciones (las creencias), que se basta a sí misma y no de la opinión general o de una idea preconcebida.

Ortega defiende la idea de que cada quien tiene su perspectiva y que el pensar es una función vital como lo puede ser lo fisiológico, el respirar por ejemplo. "Vivir consiste así en vivir para pensar y en pensar para poder seguir viviendo." (XIRAU, op. cit. p. 362) A lo cual, una vez más, Martín-Santos contrapone a Heidegger, para quien el hombre sólo adquiere conciencia de sí mismo, de su ser, de que es un Dasien o ser-ahí sólo en momentos muy escasos usando la conciencia individual; mientras no la concibe, su proyecto es inauténtico

porque la característica de cualquier persona no es la de ir pensando, aplicando la razón a cada paso, sino la de únicamente en circunstancias muy especiales, sólo cuando se percibe que se es en un tiempo determinado.

En La rebelión de las masas, Ortega y Gasset sostiene que el siglo XIX es el siglo de las masas, surgidas desde el desarrollo científico e industrial que nace aparatosamente en el siglo anterior; tal desarrollo ha conformado una serie de recursos y posibilidades sociales, de conjunto, que han hecho posible no sólo el aumento de la población, también han provocado la conjunción de ésta en masa. "La sociedad es siempre una unidad dinámica de dos factores: minorías y masas. Las minorías son individuos o grupos de individuos especialmente cualificados. La masa es el conjunto de personas no especialmente cualificados. Masa es el hombre medio." (ORTEGA y GASSET, Reb. de mas. p. 39) Y "masa es todo aquel que no se valora individualmente, que se siente como todo el mundo." (Idem.) Ortega afirma a su vez que la división en masas y minorías no es una división en clases sociales, sino en clases de hombres. Es precisamente la masa la que ha ascendido como la cualidad especial de desarrollo humano en el presente siglo, la masa domina y predomina, el valor individual ha pasado a un segundo plano.

Entre líneas, se puede descubrir en Tiempo de silencio una imagen un poco opuesta sobre las masas. Martín-Santos es un observador lúcido de su sociedad, él la presenta tal como se le presenta ante sus ojos; por ello pone especial énfasis en la descripción de las clases sociales: a cada una corresponde un tipo específico de masificación, diferente para cada una de las clases, lo cual es contrario al modelo de Ortega, porque para Martín-Santos no hay una gran y monstruosa masa que agrupe a los diferentes grupos humanos en su seno. Por el contrario, hay un reconocible número de masas, con su especial índole cada una, con sus códigos en los cuales el nivel económico está perfectamente esbozado. No puede ser de otra manera: el franquismo contribuyó a delinear a cada grupo una función, a que "pueblo" fuera un término peyorativo destinado a las clases más bajas y a que los privilegios de las altas adquirieran estabilidad. Así, no hay en la novela una única masa global, sino un conjunto de masas identificables una con respecto de otra, reguladas por un Estado totalitario y dispuesto a recalcar el carácter de cada una de ellas.

En la presente tesis yo he usado el término se, en ocasiones, como sinónimo de masa; empero ésta es sólo una de sus

acepciones. Como concepto, se se refiere no sólo a la masa, sino también a toda actividad del mundo en común, al terreno de lo empírico, al lugar en donde todo sujeto debe vivir y desarrollar sus facultades, al mundo regido por los intereses de la colectividad, a una situación de alejamiento de la conciencia plena de uno mismo, al mundo en general. Y Luis Martín-Santos, al apegarse a las ideas de Heidegger, lo que hace es conformar un se con todas estas características, en el cual ubica un número determinado de masas.

En la segunda parte de La rebelión de las masas se nota a las claras un alegato en favor de las virtudes político-culturales-intelectuales de Europa. Ella, dice Ortega, "inventa" la ciencia y la especifica en técnicas, al tiempo que crea la democracia liberal, invernadero perfecto para el surgimiento de las masas, no por generación espontánea, más bien como un hecho definitivo de autorregulación en el seno mismo de Europa, que propicia el adelanto en política y tecnología. Así, las masas no hacen sino revalidar los productos de éstas. Pero para el autor de Tiempo de silencio, la Europa contemporánea está fincada en un cúmulo de mentiras: el confort, la publicidad, el dinero, las instituciones, las masas mismas. Ante esto, es lógico que la desilusión final en el personaje y en el narrador parten de la imposibilidad de cambio. El mundo, Europa, están regulados por la farsa que ese desarrollo le ha

elaborado. Para el autor, España no es Europa como no lo es para muchos europeos; España es una entidad aparte que nada tiene que ver con la evolución del resto del continente, ella misma se ha creado un ámbito propio, alejado.

Ante todo lo anterior se puede comprobar la reacción de Martín-Santos contra Ortega y Gasset.

En Tiempo de silencio se encuentra de forma subyacente el legado de Heidegger; así mismo, la figura de Cervantes aparece en forma directa, de hecho, muchas partes de la novela están construidas sobre la base del Quijote, incluso la novela funciona en ocasiones como una apología cervantina: "La huella de Don Quijote, como obra y como personaje, ha sido notada por casi todos los críticos que se han ocupado de Tiempo de silencio." (SOL, op. cit. p. 75) En cambio, las posturas y la figura de Ortega surgen minimizadas, ridiculizadas. Así, cuando Pedro observa el cuadro de Goya del macho cabrío, no duda en comparar a éste con el filósofo: ambos quieren subyugar, dominar, seducir y otorgar dones:

Algo hay que él da (el macho cabrío-Ortega)* que sólo él sabe dar. Los rostros quedarán iluminados por un sol imposible siendo tan de noche. (p. 157)

* el paréntesis es mío.

Los atributos divinos del animal caprino son la fuerza y lo fálico, en Ortega y Gasset, es una filosofía que pretendió explicarlo todo (política, sociedad, cultura, individualidad, existencia) en términos de perspectiva y vitalidad. Y esta filosofía se puede quebrantar, como en el caso del cabrón. Así mismo, la idea del filósofo de que se vive para pensar y viceversa, no es aplicable, según Martín-Santos, porque:

Todos somos tontos. Y este ser tontos no tiene remedio. Porque no bastará ya nunca que la gente esta tonta pueda comer, ni pueda ser vestida. (p. 158)

Aun cuando Ortega afirma la existencia del "hombre-masa", no deja de decir que éste piensa, como masa, en función de ella, la razón de la masa es su razón. Para Martín-Santos, el sujeto inmerso en la masa está condenado a la no-conciencia.

Además, esa alabanza al progreso que decididamente hace Ortega y Gasset, no tiene cabida en España, porque el país no es Europa y porque el progreso en la península ibérica, sólo es una utopía:

naranjas, naranjas, naranjas (...) víctimas de su sangre gótica de mala calidad y de bajo pueblo mediterráneo permanecerán adheridos a sus estructuras asiáticas y así miserablemente vegetarán vestidos únicamente de gracia y no de la repulsiva técnica del noroeste. (p. 158)

Por último, Luis Martín-Santos tampoco acepta el estilo de Ortega; un estilo, para él, lleno de metáforas y eclecticismo barato. Ese estilo a Martín-Santos le parece más bien un discurso tendencioso, heredero de filosofías alemanas, que miente al decir e incitar a que todos están capacitados para hacer filosofía:

Todo esto conoces, buco, con penetración muy seria y entonces indicas como triaca magna y terapéutica que la gran Germania nutricia, Harzhessen de brujas y de bucos hay que fenomenológicamente incorporar. Y tus Carolinas espirituales serán nuestras prisiones temporales (...) Por eso te haces 'aficionado' y aficionas a la gente bien tiernamente a la filosofía (...), con tan sublime estilo, con tan adornada pluma, con la certera metáfora desveladora que te perdonarán los niños muertos que no dijeras de qué estaban muriendo. (p. 159)

En consecuencia, Luis Martín-Santos ve en la filosofía de Ortega y en su artificioso estilo, una tendencia retórica y truculenta que se ha infiltrado muy íntimamente en la cultura española para no decirle absolutamente nada.

Hemos visto cómo a partir de los conceptos fundamentales de Heidegger, el autor de Tiempo de silencio introduce al lector al campo de la confrontación hombre-sociedad, en donde la segunda encarna a una de las modalidades del se. Aquí funcionan todos los elementos que limitan y determinan al sujeto, tales como la violencia, la frustración, el paternalismo, la indiferencia, etc. Las cosas, señala Heidegger, son los instrumentos del hombre; en la novela, éste pasa a hacer las veces de instrumento para otros, quedando sumido en una condición de no-libertad y de alejamiento de su conciencia del ser-para-la-muerte, y por ello en la ignorancia de su inautenticidad, porque queda atrapado en lo colectivo hasta el punto de que el proyecto vital se tergiversa completamente, y para el sujeto, éste es desconocido. Ante ello, el único proyecto más o menos realizable, es aquel cuyas posibilidades se refieren al fracaso. Al mismo tiempo, Martín-Santos nos presenta a toda España como un individuo que ha pasado por lo anterior; y al final, toda gloria de la conciencia decae en un tiempo de silencio.

En ese tiempo existe la amarga seguridad de que el se se ha generalizado: un hombre y una nación sólo poseen muy escasos momentos de conciencia.

Tal triunfo de la no-conciencia, del se, ha desencadenado una desensualización en los individuos. Lo que Martín-Santos está diciendo al lector, una y otra vez, es que la sociedad española ha perdido el erotismo mágico y místico del barroco, de santa Teresa y de Góngora, y que el conformismo, la indiferencia o la agresión han allanado la inconformidad poética y loca de Cervantes. Y no sólo España, sino el mundo contemporáneo en general es el que ha oprimido al sujeto negándole la oportunidad de crear un ámbito erótico pleno. Por consiguiente, las máscaras de la ambigüedad surgen irremediables y los instintos han fundado un imperio sobre la razón.

Ni la ciencia ni los pequeños lapsos de conciencia pueden escapar ante la consigna del sometimiento; incluso ambas, ciencia y conciencia, parecen destinadas a ser absorbidas, a desaparecer. Y no obstante, el tiempo del ser, ese tiempo personal y auténticamente propio persiste latente, frágil y dormido en el sujeto, en la espera de mostrarle a él que el espíritu humano de voluntad y razón existe en verdad.

CAPITULO IV

CARACTERISTICAS DEL MONOLOGO INTERIOR EN TIEMPO DE SILENCIO.

Cuando el lector ha logrado sumergirse plenamente en la lectura de la novela, se encuentra con que ésta le ofrece una gama inmensa de recursos y técnicas en la narración. Si bien cada elemento que surge en la obra forma parte de un todo, es una pieza en el conglomerado que forma el universo de Tiempo de silencio, a la vez cumple con una función particular.

Así, se observa que, por ejemplo, el tono fundamental de la narración es el de la ironía. Mediante la ironía Martín-Santos construye una "'comunicación indirecta' que ha sido uno de los métodos más empleados para expresar la ambigüedad de la verdad en el plano de la existencia por muchos de los pensadores existencialistas, notablemente por Nietzsche y por Kierkegaard. Naturalmente esa ironía constituye un elemento catalítico primordial en la dialéctica de nuestro novelista (Martín-Santos)*." (ROBERTS, fracaso. p. 131) La ironía es, de acuerdo a la intencionalidad del autor, el tejido orgánico dentro del cual se desarrollan las relaciones entre personajes. Mediante la ironía en la novela se muestra una oposición, una ambigüedad constante para delatar la presencia de una realidad absurda. De tal suerte, los personajes pretenden una cosa, hablan sobre ella, la buscan o propician, pero el mundo siempre

* el paréntesis es mío.

les ofrece lo contrario a su deseo básico de existencia. Todos los seres que aparecen en el trayecto de la lectura viven determinados por ese absurdo, por una realidad que los contradice.

Otro elemento usado por el autor y que tiene mucho que ver con la ironía, es el empleo de la conceptualización grotesca en las frases definitorias para algunos de sus personajes. Nos encontramos así con "la mujer esclusa", la regenta del burdel, cuyo concepto es precisamente el de determinar la intensidad del paso del agua-placer; está El Muecas como "ganadero de ratones", ello haciendo mención a su carácter de hacendado de la podredumbre; la esposa del Muecas es "la redonda consorte"; las mujeres de la pensión son presentadas como "la primera, la segunda y la tercera generaciones", determinando así una cualidad semántica propia en cada una de ellas, y etc.

También como ejemplo a la gran variedad de recursos estilísticos de Martín-Santos, se encuentran las alusiones al Quijote de Cervantes y al Ulises de Joyce. En cuanto al Quijote, en la novela aparece un Sancho Panza, Amador, hay una serie de menciones sobre la locura, y existe un deseo de tipo idealista en Pedro: acabar con el cáncer y ganar El Premio Nobel. Algunas de las menciones al Ulises son el viaje-odisea en un día -que en el caso de Tiempo de silencio es en una noche, la odisea noc-

turna- y la parodia que Matías, el amigo de Pedro, hace de los evangelios dentro del burdel, que es la referencia al capítulo primero de la obra de Joyce donde hay una irreverente parodia de la misa católica por medio de Buck Mulligan al estarse rasurando.

Por otra parte, se da relevancia al discurso científico en el seno de la novela para expresar la fisiología de una sociedad como organismo viviente. También se puede señalar el que el discurso científico posee un valor literario en la novela.

La novela misma pretende ser una experiencia barroca al incluir un sin número de posibilidades, una gran cantidad de discursos, elementos, etc., y dar no una, sino muchas visiones sobre la sociedad y el mundo a través de los personajes.

Lo anterior es una somera ejemplificación de todo lo que pertenece al entarimado de la narración; son sólo algunos de los medios formales de que se vale el autor para constituir la novela. Pero el componente más importante para las pretensiones de esta tesis es el monólogo interior. Este no sólo revela la psicología propia de cada sujeto, sino que además da el tono que él conservará a lo largo de la obra; al

mismo tiempo el monólogo muestra la forma como el personaje concibe sus relaciones con los otros personajes. Pero la fundamental función del monólogo interno en este caso, es dar al lector el universo propio de cada personaje a través del lenguaje personal por medio del cual, de acuerdo con su clase social y el entorno, se expresa y entiende el mundo cotidiano.

La obra literaria es una partitura, las voces son los instrumentos que poseen un tono definido para constituirse todos en una sinfonía. Esta tesis desea mostrar una de las partes armónicas: la preocupación del autor por mostrar al individuo encerrado en una sociedad coercitiva que no le da la oportunidad de escapar de los determinantes y convencionalismos; el personaje como ser atrapado en la sociedad, en su nivel económico, en la historia, en los prejuicios, en la estupidez colectiva creada, principalmente, por un régimen político. Por ello, Martín-Santos pone énfasis en las voces internas de sus sujetos, les deja la posibilidad de hablar de ellos mismos y de ese mundo cerrado.

La atmósfera de la novela se da en la latente búsqueda de la individualidad en el personaje central. Entonces, éste es concebido por el autor en la preocupación existencial de hablarse continuamente acerca de él y de su sociedad; de acuerdo con ello, lo que Pedro nos dice sobre los demás es su impresión personal, su idea individual de lo que son los otros. Los rasgos de éstos (quienes además determinan mucho de lo que es la conducta propia y en masa de Pedro) estarían incompletos, serían sumamente subjetivos y condicionarían al lector si fuera la de Pedro la única descripción dada. La visión de Pedro es solamente el complemento a lo que los otros personajes nos han dado a través de su personal pensamiento. A Martín-Santos le interesa la psicología de masas, por qué tal clase social se comporta de tal manera, qué elemento exterior le ha llevado a esa cualidad. El autor bucea en el inconsciente de cada personaje para establecer las causas de la personalidad de Pedro, principalmente. Aquí, pues, surge uno de los problemas más determinantes en Tiempo de silencio: quién es cada quien y con respecto a los demás, qué huella ha dejado la condena a lo colectivo.

En este capítulo también se verá la existencia de dos personajes que, no obstante su importancia dentro de la obra, carecen de un monólogo definitorio, no tienen una voz interna y

quedana merced sólo de la descripción de los otros personajes y del narrador. Estamos hablando de Dorita y de Florita, las dos mujeres jóvenes de la novela.

Cada quien en su propia voz.

Es necesario señalar antes de ver los ejemplos específicos del funcionamiento del monólogo interior en Tiempo de silencio, que este recurso estilístico fue utilizado asiduamente por la generación literaria e ideológica cuya herencia recoge el creador de la novela, la generación del '98. Especialmente encontramos el monólogo interno en Niebla de Unamuno. Aquí ya se ve al hombre quien a través del monólogo manifiesta su angustia ante el devenir, ante el absurdo y, primordialmente, su desacuerdo con la predestinación o con las determinaciones configuradas, en este caso, por el autor mismo. El hombre rebelde, consciente, y con participación intelectual en el seno de la obra misma, ya surge con ímpetu y con un entorno existencial. Se puede insistir en que el uso del monólogo interno con tales características no es innovación de Martín-Santos en la narrativa realista española contempo-

ránea, sino que existen antecedentes a los cuales se suma, eso sí, con gran maestría.

El monólogo interior es uno de los elementos que utiliza Martín-Santos para ir más allá de la mera descripción del hombre en la sociedad. En la novela se analiza a ambos -los dos constituyen el tiempo de silencio-, se les separa, se les disecciona, porque "por un lado está el pícaro nacional intemporal; por el otro el proletario de todos los países, atado con cadenas a situaciones específicas. Por un lado, el hombre, del otro la representación de una clase histórica y socialmente objetiva." (ROBERTS, op. cit. pp. 131-133) La sociedad descrita es la española y es la contemporánea en general; el hombre es el español de posguerra y es el contemporáneo. Para llegar a lo general, el autor parte de lo individual, ¿y qué más individual que la conciencia propia que nos muestra el monólogo interno?

En la novela se nos presenta un mundo representado por la sociedad -aquí se trata de una sociedad fascista a la que se opone el autor- y Martín-Santos describe a los sujetos aprisionados en ella tal como él los ve. Y los ve en un medio lleno de atavismos, castrante, enfermo, dominado por la opinión pública

que no es sino la suma de prejuicios, una imposición. La opinión pública tiene un carácter totalitario en gran medida y surge:

"Una vez que un buen número de personas toma conciencia de que la cuestión tiene o puede tener un interés público general, comienza a operar la facilitación social, especialmente a través de la sugestión y la imitación (...) La estimulación de valores profundamente enraizados, mediante los símbolos del patriotismo, la propiedad, la religión y la familia y el prestigio de los líderes, tiene un efecto de sugestión muy basto (...) La identificación y la veneración desempeñan un papel importante. Los individuos pueden ser impulsados a esta o aquella dirección, según la naturaleza y fuerza de las sugestiones y las tendencias imitativas."

(YOUNG, Op. públic. pp. 29-30)

En el caso de una sociedad fascista todo interviene en la conducción de los individuos: la familia, la educación, los símbolos, etc., pero se hace de una forma total que sólo pretende la asimilación plena en masa. Ésta es regida por la opinión pública, que es uno de los aparatos propangandísticos más importantes en el fascismo, su desempeño es notable e inunda todo ámbito social.

Por lo tanto, Luis Martín-Santos, fiel a su realismo objetivo, retrata la sociedad como él la observa y a los sujetos, hablando ya condicionados por esa sociedad y por el estrato social al que pertenecen y que está allí en forma constante como parte de su realidad. Es por ello la utilización del monólogo con tal fuerza; entre líneas se pueden descubrir los estragos, la angustia y la insatisfacción, el fracaso indefectible y pleno de esa sociedad y el de los individuos. Empero, nos topamos con los monólogos de Pedro que llegan a hablar de libertad, de conciencia y, al final de la novela, de la frustración de existir en un mundo opresivo, imposible de transformar.

Por lo anterior, los personajes hacen su presentación en la novela gracias a un monólogo. En él nos dan su rango ideológico, su posición histórica y social, sus pretensiones y actitudes elementales; en conclusión, dan el tono discursivo-ideológico que poseen en la obra.

En concordancia con esto, Pedro es quien inicia la novela hablando en su fuero interno sobre sus preocupaciones sobre la ciencia y el papel del Premio Nobel, sus anhelos con respecto a éste y, ante todo, surge la presencia de los ratones, esos

conejillos que representan al hombre inoculado de sociedad y manipulado por el mismo virus. Inconscientemente, Pedro hace un boceto de su personalidad y de los elementos distintivos de la obra -como la ciencia en un país negado para ella- y también de Amador, el grotesco Sancho Panza culpable de muchas cosas como quien es inocente de ellas.

Ahora bien, la abuela alcahueta, el chulo Cartucho, el policía, Amador, etc., todos ellos en un momento determinado son enfrentados a su clase social -el papel de ésta en el conjunto de la sociedad- y a su propia conducta, a su ser cotidiano por medio del monólogo: son personajes bidimensionales. La conjunción de los dos planos en que estos sujetos se mueven determina la totalidad de su presencia vital. Esto es, por un lado, son representantes de su particular clase social, hablan el lenguaje propio de ella; por el otro, surgen como seres inconscientemente autónomos, su realidad inmediata se plasma de tal forma. Pedro viene a ser algo así como el elemento catalítico que hace reaccionar estos dos planos en los demás. Su función como personaje es precisamente convertirse en imagen ominosa, latente que obliga a los demás a descubrir su auténtica realidad existencial.

Es gracias a la cualidad ya mencionada de Pedro de moverse en todas las escalas sociales, que se permite el choque con sus representantes, y ello produce la reacción motriz en el pensamiento de éstos para mostrar la forma propia de concepción de la sociedad. Herbert Marcuse afirma que:

"las vicisitudes de los instintos son las vicisitudes del aparato mental en la civilización. Los impulsos animales se transforman en instintos humanos bajo la influencia de la realidad externa." (MARCUSE, Eros y civ. p. 27)

En concordancia con lo anterior, Pedro es el estímulo que pone en marcha la representación de esas vicisitudes en la conducta social; Pedro facilita los reactivos en las pasiones que manifiestan una realidad determinada, y es el pretexto para descargarlas. Por ello, al llegar a la pensión despierta un inminente deseo sexual en las tres mujeres y la abuela hablará acerca del hecho, Cartucho ve en él a un macho rival, etc.

A través del pensamiento de Pedro encontramos el complemento a las actitudes personales de los otros personajes; y en él está el hombre cara a cara con la sociedad y en conflicto con ella, y la reflexión sobre lo que es la libertad, la nada, el fracaso, el ser-para-la-muerte, el tiempo de silencio. (Los aspectos más importantes sobre estas ideas se encuentran en los monólogos interiores de Pedro analizados en el anterior capítulo).

Matías, el amigo de Pedro, pertenece a la escala social más acomodada, al entrar en contacto con Pedro vierte sus opiniones esnobistas sobre la cultura y la historia; pero también señala su conducta -no hay que olvidar que Martín-Santos era psiquiatra y todo esto le interesaba mucho-, abre las puertas de su mundo para dejar ver la vida parasitaria que él representa. Y, al mismo tiempo, Matías se transforma en parte de la conciencia intelectual de Pedro, es, en momentos, su coreuta que le señala su carácter trágico. En ese viaje-parranda-odisea nocturna por Madrid, Pedro y Matías vagan buscando la expresión de sus propios sentimientos y de la necesidad intelectual e instintiva que los anima dentro de la novela; en esta travesía chocan con la ciudad y la sacralizan por perversa y ambos terminan vomitando en la náusea que la misma ciudad y su borrachera les produce. Matías más adelante, cuando su amigo está a punto de ser encarcelado, reflexiona sobre la fatalidad simbolizada por su compañero:

¡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 de existencia*. La elección. La libertad encarnada. Muerte, muerte dónde está tu victoria. Canta musa la cólera de Aquiles (...) Necesita protección. Retroceso al seno materno. Intento de reconquistar la matriz primigenia. Búsqueda de la aniquilación prefetal. (pp. 195-197)

* el subrayado es mío.

Se ha señalado que una de las constantes en la literatura española es la presencia del pícaro, este sujeto a veces desprecupado e irreverente, a veces maligno y corrupto. En Tiempo de silencio el exponente del primer caso sería Amador, en cambio, la representación de lo segundo estaría en Cartucho y en la abuela de Dorita. Esta es la matrona hispánica quien gracias a sus artes de celestineo se ha hecho de una posición a los ojos de los demás, y piensa complementarla con los encantos de la nieta y los instintos de Pedro; los atributos de esta mujer son, como ya se vio, la negación de la libertad de los otros mediante la manipulación y el entrometimiento en el desenvolverse de los demás, igual que La Celestina. La abuela y la Celestina son representantes de una condición histórico-social, ambas viven en el nivel de lo obscuro, lo sombrío y en la clandestinidad, pero las dos pretenden ocultar esto ante el exterior y, a su manera, suponen ser sustento de los valores del mundo como el honor, la tradición, la religión: "Ella (La Celestina)* había hablado de 'mantener su honra' como si fuese un caballero." (GILMAN, Celest. prol. p. 28)

Pero más allá de esta condición histórico-social, el lector descubre en Tiempo de silencio que el origen de esta actitud,

* el paréntesis es mío.

la alcahuetería, se halla en una terrible frustración sexual: llevar esta mujer a otros hacia el coito es encontrar parte de la satisfacción nunca experimentada plenamente, es la reafirmación del sexo por encima de la conciencia, prolongar en otros (en Dorita) una vida derrotada, insuficiente, perpetuar en los demás la misma existencia:

Mi marido podía haberme dejado algo más pero no dejó sino su recuerdo. Y gracias que me había hecho mi niña ya antes de ir a las islas porque cuando volvió estaba inútil para la fecundación.
(pp. 20-21)

El husmeo y la intromisión son propios del paternalismo con que la celestina desea justificar esa insatisfacción sexual. Así, se siente con el derecho inalienable de decidir por terceros. "El deseo sexual tiende a la fusión -y no es en modo alguno sólo un apetito físico, el alivio de una tensión penosa. Pero el deseo sexual puede ser estimulado por la angustia de la soledad, por el deseo de conquistar o ser conquistado, por el deseo de herir y aun de destruir." (FROMM, Art. am. p. 59) El hecho en sí de formular estratagemas -como la de la abuela que cree vivió feliz al lado del marido impotente- que llegan a confundirse con la realidad para suspender momentaneamente el ansia sexual, leva a esta mujer a

encerrarse en una soledad en la cual urde una trama en la que, sin ser protagonista directa, anhela la unión sexual de la nieta con Pedro para gozar mentalmente con ella. Lo que provoca en el fondo es la aniquilación de su personalidad propia y la disolución de los valores que ella cree son suyos.

En esas noches intensas en las que la abuela espía y quiere la consumación de sus deseos, el monólogo interior nos revela, además, que el comportamiento de la celestina no es sólo el producto de una sociedad hispánica llena de atavismos, también es vengarse psicológicamente de la figura masculina, convertir al hombre en un objeto como éste lo ha venido haciendo con la mujer:

El caso es que nos hemos defendido mejor, me creo yo, las dos solitas con alguna ayuda ocasional y transitoria que si hubiéramos tenido encima al parásito ese, padre de mi nieta, que no se cómo ha salido tan preciosa siendo hija de ese padre, que ni siquiera tenía el aspecto propio de los hombres.
(p. 22)

Se puede inferir de las palabras de esta alcahueta que Pedro representa para ella un macho domesticable quien servirá para no sólo defender el supuesto honor de la familia, sino, y más importante, para prolongar la satisfacción sexual hasta la abuela pasando incluso por la madre sin que éstas participen en forma directa en ello.

Mediante el lenguaje particular de cada personaje descubrimos el nivel de vida, las circunstancias de su desenvolvimiento en la sociedad y las intenciones que los personajes tienen sobre Pedro. Así, se observa en el policía, Similiano, la particularidad de ser en el fondo contrario a lo que su profesión le impone. A través de su monólogo personal, se muestra desbrutalizado, miembro de la masa, aunque con ciertas particularidades. Pedro para el policía no es en sí un criminal o un sospechoso, es, más bien, uno más de los seres con los que él vive ligado en forma estrecha, una parte de su labor: ambos son partícipes de la fatalidad o la desgracia:

Al que más se esconde más debían castigarle más. Los jueces no saben o no quieren saber lo que tienen que trabajar los modestos funcionarios del cuerpo y los peligros a que nos exponemos o nos exponen. No hay sino callar y decir amén. (pp. 193-194)

Si bien todos estos personajes tienen un rasgo personal, la ciudad, la sociedad y Pedro los ligan. Cuando Similiano sigue a Amador, éste a Matías y Cartucho a Amador también, aunque todos tienen sus pensamientos y su vida auestas, les une un interés que en el fondo es común, llegar a Pedro. Martín-Santos los presenta en esta secuencia como gusanos que siguen el rastro unos de otros; así, la vida en masa no puede ser tan diversificada: todos tienen una conciencia y una clase social

diferente y no por ello, miembros de una colectividad que no los toma en cuenta como entes separados, dejan de confundirse y vagar en pos uno de otro.

Otro personaje muy singular es el chulo, encarnado por Cartucho, otro pícaro siniestro. El chulo de esta novela no es sólo el seductor y asesino, sino también la configuración de esa cantidad de violencia que una sociedad moderna y desigualitaria engendra y necesita para justificar la presencia de todo un aparato jurídico penal cuya naturaleza es, así mismo, coercitiva. Cartucho pertenece a la posición económica más baja, el lumpenproletariado, en donde el carácter de no-propietario -y en este caso, no-productor- llega a niveles patéticos. Así como El Muecas se presenta, en el juego de ser lo que no se es, como un ganadero a escala, Cartucho muestra un conocimiento bien definido de su situación y la acepta junto con lo único que posee, una navaja. Para él nada más tienen valor la agresión y la fuerza, no sólo como conductores de su odio hacia la sociedad, sino a la vez como una autoafirmación dentro de la miseria. El rencor y el crimen le permiten vivir y le permiten obtener venganza. Cartucho ha desplazado la relación de poder basada en la fuerza a él mismo: marca su territorio -Florita es parte de éste-, impone subterráneamente su

autoridad y llega a nombrarse regente de la vida de los otros seres con derechos plenipotenciarios para imponer el castigo más primitivo, la muerte. De hecho, la cualidad básica de este chulo es lo primitivo:

El corte a mí me da más fuerza que al hombre más fuerte (...) Me hastian esos que hablan caliente como si por hablar así ya no se les pudiera pinchar. A mí. (p. 54)

Las funciones de Amador en la novela son múltiples: es el Sancho Panza compañero de Pedro, es la comprensión final y desinteresada de la inocencia de Pedro y es, también, el barquero Carón que lo conduce al reino de las sombras, a la perdición, a las chabolas. Amador es quien en realidad genera la historia de la novela al poner a Pedro en contacto con El Muecas y con Florita quien sufrirá el fallido aborto a manos de su padre y de Pedro. Sin embargo, en cuanto a la postura de Amador hacia el joven médico, si bien existe la comprensión, la amistad y la compasión, siempre antepone sus intereses que son los de una clase baja con mínimos logros y con un confort aparente; guarda siempre una distancia considerable entre él y Pedro y termina justificando su gran parte de culpa en la muerte de Florita:

Y tan simpático que es, que lo único que le gusta es estar mirando por el micro a los ratones. Ese es todo su vicio. No se por qué tuvo que meterse en esto. Además que no sabía hacerlo. Se veía que era la primera vez. Yo mismo me las habría arreglado, pero ese infeliz dale que te pego, dale que te pego con la cucharilla. (p. 195)

Es uno de los culpables del aborto fallido, pero determina que la culpabilidad está en los ratones y en los mismos Pedro y El Muecas:

Todo ha sido por los ratones. Me daba a mí mala espina que tuviera que interesarse tanto por las chabolas. Cada cual con su cada cuala y clás con clás. No tenía por qué haber ido. Y cómo estaba de animado: ¿son estas las chabolas, Amador? Niños tiernos, son niños tiernos y se creen que son hombres. (p. 197)

Después de todo ese coro de voces inquietas, vendrá el último monólogo de Pedro en el cual se pondrá vehementemente de manifiesto el carácter existencialista de este personaje, será la reflexión sobre el fracaso, no sólo el de él sino de toda una sociedad y del mundo moderno; y la subsecuente conclusión es la de participar de ese fracaso, quedar en silencio, no hacer nada:

¿Y por qué no estoy desesperado? Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio. (p. 293)

Dos actrices sin voz.

Cassandra.- ¡Hado feliz del ruiseñor canoro!
Cuerpo alado los dioses le otorgaron
y una dulce existencia,
exenta de lamentos; a mí, en cambio,
un cuchillo me aguarda de dos filos
que segará mi cuerpo.

Esquilo (Agamenón)

Antes de iniciar, mencionaré que junto a Dorita y Florita, existen dos personajes sin un monólogo: El Muecas y la madre de Dorita, Dora. Sin embargo, el hecho de carecer de monólogo no es tan relevante como en el caso de las dos muchachas, como se verá más adelante. Así, El Muecas no posee una voz interna porque su actuación es la de la brutalidad y el simple interés material; Dora representa con su silencio una sumisión absoluta a la voluntad de la abuela.

Se habló ya de la importancia del monólogo interno en Tiempo de silencio; pero, ¿qué pasa con Florita y Dorita, los dos personajes jóvenes quienes carecen de él? Es obvio que su función no es la del monólogo, la de la conciencia; analizando el desarrollo de estos dos seres, se puede observar el carácter netamente trágico de ambas mujeres: su suerte consiste en morir de

la misma manera, destazadas, un cuchillo estará al final de sus trayectos -Florita muere en un aborto, Dorita, apuñalada por Cartucho-; esto las constituye en especie de víctimas propiciatorias para impulsar la trama al tiempo que representan a la inocencia abierta en canal por las manos de la sociedad.

¿Por qué afirmar que son seres inocentes si es notoria su presencia definitivamente sexual en la obra? Porque ninguna de las dos es consciente de ello; por el contrario, el ámbito sexual en ambas es manipulado, con diferentes intenciones, por la abuela (el caso de Dorita) y por El Muecas (Florita).

El no poseer una capacidad para monologar, para la introspección, es reflejo de la lejanía de una conciencia propia; no sólo son entes manipulados, sino que sus atributos están contenidos en esa inocencia descarada que las aleja de la racionalidad para convertirlas en seres maleables de acuerdo a las intenciones de otros y, en cambio, las acerca a la perversidad del exterior que las rodea. Florita y Dorita -el diminutivo es mención a esa inocencia- son meros receptáculos sexuales, de ahí que una acoja ratones en su seno y la otra, cerque y acoja a Pedro; pero poseen una configuración ominosa en la conciencia de los demás personajes. Con ello, el sentido trágico de la obra recae en ellas como víctimas de la fatali-

dad; es entonces cuando las dos muchachas suscitan un cambio en las actitudes de los otros personajes y en su destino. Por ejemplo, la muerte de Florita, significa la prisión y una serie de consideraciones sobre el ser y el tiempo para Pedro, la muerte de Dorita, desencadena el salir de Madrid aceptando el fracaso.

Las referencias a estas dos mujeres por parte del narrador están desprovistas de sensualidad. Y el hecho de encontrarse en ausencia de las categorías del pensamiento, de la abstracción, las acerca a la escala animal, a lo intuitivo. Así, el autor se permite definir las, una y otra vez, como seres animados biológicamente pero sin pensamiento; las dos son animales que mueren diseccionados, penetrados, masacrados -una con un instrumento quirúrgico, la otra con un cuchillo-. Ambas están en el mismo nivel, el de la autopsia:

Ranas (...) sin piel, ni pelo, ni pluma, ya desarrollado antes de que se le agarre, hecho un San Martín, el animal desnudo con su aspecto de persona muerta antes de que se le mate, sólo las lentejas circulando por la red venosa del mesenterio, la vivisección. (p. 288)

Esa es la imagen moldeada en la percepción y en el pensamiento de Pedro: la de animales de matadero, ambas mujeres ca-

minan ineludiblemente hacia el asesinato; tal es su característica intrínseca. Y nunca se dan cuenta de ello. Lo curioso estriba en que ni aun la autopsia, ni aun desolladas las dos jóvenes revelan una personalidad, algo plenamente singular, sólo las constituyen fibras y tendones arrancados por la injusticia o la estupidez.

La muerte de ambas es sumisa, silenciosa, con sólo la sangre como corolario, como muestra de que en realidad vivieron. Con ello se demuestra que no es nada gratuita la confusión en Pedro de la imagen de las dos con la de una rana diseccionada.

Sin embargo, esas muertes parecen necesarias dentro de la novela; no con un carácter morboso, sino catalítico para poner de manifiesto el sentido dramático de la existencia de Pedro. Esas muertes no tienen un causante individual tanto como uno colectivo: la necesidad de toda la sociedad. El camino natural de todo lo que Pedro observa, de todo lo que el narrador nos presenta, es la muerte en forma injusta de los más débiles. Ellas precisamente mueren por ser las más débiles. Y en las palabras del autor se muestra la rebeldía a tal injusticia, pero también la aceptación de que la vida en las so-

ciedades modernas es así:

El que la hace no la paga. El que a hierro muere no a hierro mata. El que da primero no da dos veces (...) El que la hace la paga. No siempre el que la hace: el que cree que la hizo o aquel de quien fue creído que la había hecho o aquel que consiguió convencer a quienes le rodeaban al envolverse en el negro manto del traidor. (pp. 285-286)

En el anterior juego de oposiciones está contenida la contradicción de todos los valores éticos en que se finca una sociedad al ser puestos en la práctica. "El que la hace no la paga".

Hay algo más simbolizado en las dos muchachas, la idea del autor sobre la vida de las mujeres en general dentro del mundo hispánico de posguerra. Las dos son objetos, animales inarticulados que deben vivir sin voluntad a manos de la alcahueta o del hombre.

Al final de la novela, las figuras trágicas y en momentos ridículas de Florita, Dorita y el propio Pedro son, al ser evocadas, el pretexto que justifica la reflexión-conclusión del último sobre lo que es el tiempo de silencio. Este tiene sus mejores representantes en las dos jóvenes: en ellas la conciencia no existe -como no existe en la sociedad entera- y por ende murieron calladas.

El final, el tiempo de silencio.

Este es el fin, mi única amiga
El fin de nuestros elaborados planes
El fin de todo lo que tiene sentido -el fin
Ni seguridad ni sorpresa, el fin.

Jim Morrison ("The end")

Al inicio del libro nos encontramos con un sujeto cuyo motivo anímico es el de destacar, el de llevar a cabo una empresa gloriosa; pero, igual que Don Quijote, termina en el mismo punto donde inició, sólo que ahora está derrotado:

Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado (...) ¿Qué más da? (...) Llegué por príncipe Pío, me voy por príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin... (pp. 286-287)

De esta forma Pedro intenta utilizar el sarcasmo en su propia situación al parafrasear las palabras del sentido cristiano sobre el fracaso de la vida: "Del polvo venimos, al polvo vamos." Sobre todo, es la expresión del sentimiento de desasosiego al término de un trayecto que sólo condujo a Pedro al mismo lugar; pero ahora Pedro no es ya el mismo, ha fraca-

sado y puede hacer suyas las palabras de León Felipe sobre el Quijote:

"Cuántas veces, Don Quijote, por esa misma llanura en horas de desaliento así te miro pasar... y cuántas veces te grito: Hazme un sitio en tu montura y llévame a tu lugar;" (León Felipe, "Vencidos", Poesía p. 51)

El monólogo reflexión final de la novela por parte de Pedro, posee una agudeza terrible. Se habla sobre un inicio de esperanza, el cual quedó en el sabor amargo de la derrota. Pero no es sólo la derrota del personaje, también lo es de la ciencia en una sociedad cerrada, del espíritu humano, del carácter consciente de la realidad, del pensamiento mismo y de la libertad. El mundo presentado por Martín-Santos es estático, quienes creen accionar son los personajes, y Pedro termina pasivo y comprendiendo que el cambio es imposible. Así, encontramos que la única justicia es la venganza, el destino último es el fracaso. La novela es categóricamente pesimista porque no da soluciones posibles; la conciencia sobre el ser es nada más un pequeño lapso de tiempo que el sujeto debe contraponer al peso todo de un mundo masificado. Por ello, aunque la conciencia se rebela ante el absurdo, Pedro ha perdido sus vísceras -"la ciudad es las vísceras puestas al exterior de un hombre"-: ha sido castrado sin dolor, al igual que España entera. No hay

más gritos y el futuro es una vaga quimera. Pedro, España, el hombre contemporáneo inciden en la falta de vivir en un tiempo de silencio irremediable y total. Ese tiempo de silencio obstruye la comprensión, aleja toda probable mirada al interior mismo de los hombres, los engaña, es un tiempo de confort miserable, de ansias reprimidas, es la conclusión lógica: el fracaso.

Pero mejor esto de ahora en que (...) no sólo no se grita, sino que ni siquiera se siente dolor (...) Estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación. (p. 291)

Inclusive el sentido histórico se le ha agotado a España en tanto ya no existe el futuro, de acuerdo con el concepto de Martín-Santos. Y el español actual, en la novela, es un "macho" -como san Lorenzo- porque no grita dentro de su mundo fascista. Pedro también termina así, se deja dar la vuelta -otra vez como san Lorenzo- porque ya tiene un lado quemado.

El fracaso parece el leitmotiv de España de acuerdo a como se plantea en el libro; por eso el autor identifica tanto a su personaje con el Quijote: ambos son la conciencia del absurdo pero no pueden hacer nada en su contra, ambos terminan derro-

tados. Pero el punto de unión más firme entre los dos es el desengaño lúcido con que llegan al final. Desengaño que, por otra parte, los hace sentir miserables aunque no estúpidos:

"yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa." (CERVANTES, Quij. tomo II, pp. 486-487)

Recapitulando lo visto en esta parte, se puede hablar sobre la organización de los personajes dentro de la novela. Tenemos, pues, dos grupos básicos de personajes: aquellos que muestran una capacidad de orden semántico y discursivo para la elaboración de monólogos internos, y aquellos que carecen de él por no poseer la singularidad de la conciencia y la abstracción en la obra.

En los primeros, el monólogo interior sirve para mostrar determinados aspectos; entre ellos, las características discursivas de cada clase social apuntada en la narración, las intenciones personales y la forma propia de comprensión del mundo, la visualización de la realidad y los diversos enfoques que posee cada personaje. Además, el monólogo aporta la posibilidad de que la novela opere como una serie de reflexiones personales sobre la realidad social, histórica y ontológica de España y del mundo contemporáneo. Por otra parte, discursivamente hablando, el monólogo interior da una gran cantidad de tonos que configuran el ritmo narrativo al lado de las intervenciones del narrador y del personaje principal. Por último, la intención de mostrar los aspectos culturales y la participación de las ideas de Heidegger en la novela, se hace manifiesta, se facilita y colabora con el monólogo.

En cambio, los personajes sin monólogos son los receptores del absurdo sin la conciencia de él; son seres cercanos a lo inmediato, a lo animal, son débiles para la relación de poder basada en la fuerza -tal es el caso de las dos mujeres jóvenes-, y propician los acontecimientos más importantes de la obra, aunque jamás reparan en ellos. Esa es la labor del personaje principal, hacer el compendio del pensar y del no-pensar en el ambiente mostrado.

CONCLUSION.

Tiempo de silencio es una novela que presenta muchas posibilidades de lectura. A mí me llamó la atención principalmente, el contenido que se refiere a la oposición individuo-sociedad. Para analizarla fue necesario desentrañar la aplicación de la filosofía de Heidegger en el libro, repasar las reflexiones sobre la historia, la cultura y la sociedad que posee. Por ello realicé este trabajo atendiendo a la siguiente dinámica:

Al principio de la presente tesis se señaló que las intenciones básicas eran las de mostrar el cariz del fenómeno de la confrontación sociedad-individuo. Ambos tienen sus particularidades, sus expresiones, sus discursos, y ambos están interrelacionados. Por lo mismo, uno de los objetivos de esta tesis fue el análisis de la sociedad descrita en la novela. Para tal meta, fiel a la propuesta misma del libro, se elaboró una síntesis histórica como marco introductorio a la sociedad española de posguerra. Como Martín-Santos presenta a la sociedad científicamente, así se pudo diseccionar varias de las partes y comprobar los estímulos que sufren -en este caso, los estímulos históricos-. Yo sólo amplié un poco el análisis sincrónico de la obra. Y es que la novela no se puede comprender en su aspecto crítico social sin una mirada a la herencia genético-histórica, a los aspectos culturales que la con-

forman y delimitan junto a los elementos políticos y económicos; todos ellos en gran medida han propiciado los acontecimientos del presente. Así mismo, las consecuencias de la guerra civil están tomadas tangencialmente en Tiempo de silencio, ante lo cual era indispensable desglosar un poco las circunstancias de tal guerra para verificar el impacto de ella en las relaciones planteadas en la obra. Por otra parte, Martín-Santos concibe a la obra literaria como parte misma del devenir histórico y de la sociedad presente; así, el libro busca sus propios orígenes, y al ser consciente de ellos puede realizar una reflexión sobre sí mismo: una obra que habla de la cultura, la historia y la sociedad que la han propiciado. A la vez, y conforme al espíritu de la novela, se vieron brevemente las figuras de algunos de los protagonistas de esa historia como Cervantes y José Ortega y Gasset; también se hallan los aspectos culturales e históricos constantes en la literatura española: los pícaros, el barroco, el espíritu hispánico, el arraigo con la tierra, etc.

La parte medular del análisis social la da el mismo autor al elaborar una crítica y disección de las masas, de la colectividad, anexándose a las ideas de Heidegger, en donde sociedad es vista como modalidad del se. Pero el análisis sociológico propiamente dicho, lo facilita Martín-Santos al acercar

y familiarizar al lector con las expresiones propias del lenguaje de cada grupo social. Esta es una de las funciones del monólogo interno en el libro; mediante el monólogo se nos permite la observación de las características particulares de cada sujeto que representa una clase social determinada. Las concepciones sobre la vida, la sociedad misma, la historia, la cultura, el poder, etc., de cada nivel socioeconómico están dadas así; por lo tanto, en esta tesis se analizaron los componentes individuales y sociales de cada personaje al estudiar sus monólogos internos. Ello reveló, además de la psicología individual, las propiedades existenciales o sociológicas en los personajes para establecer el comportamiento social dentro de un mundo fascista como el español de posguerra, el cual el autor critica una vez que sus elementos definatorios fueron expuestos.

Pero se encuentra en el libro la otra cara, el rol de la individualidad, junto a la sociedad como conjunto. Vivimos en un mundo de masas y de producciones en serie. El sujeto vive condicionado por esa circunstancia, por la colectividad, por la vida en común. Así se origina una pugna entre lo que el sujeto piensa y lo que debe de realizar, lo que el mundo le impone. La

novela posee una intención existencial; y para separar el papel del individuo del de la sociedad, Martín-Santos utiliza las ideas del filósofo Martin Heidegger. Apegándose a El ser y el tiempo, Martín-Santos expresa a través del personaje central y del narrador las cuestiones sobre la vida en el mundo del se que hace inauténtico el proyecto del Dasien; a su vez analiza cómo éste en momentos muy particulares y mínimos se da cuenta de esa inautenticidad al descubrir su ser-para-la-muerte y con ello reafirma su carácter existencial al tiempo que repara en su auténtico proyecto de ser. Así, en este trabajo se aíslan cada uno de estos conceptos, y se ven otros que participan en forma indirecta en la obra, como la idea de Heidegger sobre el lenguaje y la "instrumentalidad del mundo".

Esto nos conduce al descubrimiento de la visión del mundo del autor; en la cual observamos la intervención del absurdo y de la angustia en el sujeto ante la injusticia, las masas, la historia y la imposibilidad de obtener la conciencia plena, la libertad, un cambio radical.

Se hizo necesario, así mismo, detallar la semblanza psicológica de los personajes, porque en ella están contenidos los determinantes sociales e históricos juntamente con las ideas propiamente personales.

Con lo anterior se puso de manifiesto que en la oposición sociedad-individuo hay, sin embargo, una relación de dependencia y de determinación entre ambos; en tal relación influye la historia y el cúmulo de elementos culturales heredados.

El monólogo interno también ayudó a revelar los pormenores individuales.

El análisis estilístico de algunos de los aspectos que conformaron a la novela formalmente, se volvió indispensable. En el resumen histórico también se hizo hincapié en los aspectos literarios que propiciaron la importancia del realismo y la importancia de la generación del '98 en España, en cuyas tendencias se fincaron las obras de los neorrealistas, corriente a la que perteneció Martín-Santos. Así, se vieron los aspectos generales que animaron a los neorrealistas, y la progresión de estos aspectos hacia novelas más complejas como Tiempo de silencio. Al mismo tiempo, se mostró cómo el neorrealismo no es una escuela sino una tendencia continuadora de la tradición que en España implica el realismo. Martín-Santos, apegado a ello, realiza su novela con un tono realista y objetivo, principalmente científico.

A la par de los discursos sociales, históricos, pictóricos y filosóficos, aparece el discurso científico con valor literario. Con él se redondea la intención rigurosa y científica del estudio de las sociedades como entes vivos, en movimiento constante. De tal suerte, se analizó la participación de la ciencia como uno de los personajes animados de la obra.

Bajo esas perspectivas se examinaron los personajes y los contenidos hallados en Tiempo de silencio. Esta es una obra dinámica que obliga a reparar en todos los aspectos históricos, culturales, políticos y económicos que intervienen en los códigos de una sociedad que a su vez son impuestos a los sujetos. Estos tienen a la sociedad y a la historia sobre sí, pero en el fondo deben luchar, por momentos, para que su frágil y latente individualidad no sucumba totalmente.

Tiempo de silencio es también la novela de una ciudad, es la novela de Madrid, en la cual se exaltan sus valores estéticos y la ruindad que posee. Madrid es la gran probeta en la que se dan todos los contenidos y todas las intenciones semánticas del autor; es el infierno al cual éste hubo de descender para verificar la condición de las sociedades y del hombre modernos.

Para concluir, es indispensable recalcar el que Tiempo de silencio es una novela pesimista. Aquí no hay soluciones sino desilusiones; es una novela de atrapados y de autoexiliados. Sin embargo, no es un pesimismo hermético, cerrado sobre sí mismo: es un pesimismo crítico y no nihilista. Cuando el lector termina la última página, sabe que de haber una salida, ésta no se halla en el conjunto, en la sociedad, sino en el individuo, en su propia vida; pero esa salida, si es real, sólo dura un pequeño momento; si es falsa, es un largo tiempo de silencio.

BIBLIOGRAFIA.

ALBERTI, Rafael, "Imágenes" (prosa) en Relatos y prosa, Barcelona, Bruguera, 1980.

BARROS Cristina y Arturo SOUTO, Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo, México, Trillas, 1983.

BATAILLE, Georges, La literatura y el mal, Madrid, Taurus, 1981 (col. Persiles No. 42)

Teoría de la religión, Madrid, Taurus, 1986 (col. Ensayistas No. 136).

BRAVO, María Elena, Faulkner en España, Barcelona, Ediciones Península, 1985.

BROWN, G. G., El siglo XX, Barcelona, Ariel, 1985 (col. Historia de la literatura española No. 6/1).

CADALSO, José, Cartas marruecas, Navarra, Salvat Editores, 1973 (col. Biblioteca general Salvat No. 100).

CANETTI, Elías, Masa y poder, Barcelona, Muchnik Editores, 1982.

CAPMANY, Antonio, "Filosofía de la elocuencia" en Antología de la literatura española de mediados del siglo XVII a mediados del siglo XVIII, Madrid, Alianza Editorial, 1980 (col. Alianza Universidad No. 224)

CARLOS MAINER, José, La edad de plata (1902-1939), Madrid, Cátedra, 1983.

CELA, Camilo José, La familia de Pascual Duarte, México, Espasa-Calpe, 1983 (col. Austral No. 1252).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Madrid, Alianza Editorial, 1984 (col. El libro de bolsillo Nos. 1000 y 1001).

CIORAM, E. M., Breviario de podredumbre, Madrid, Taurus, 1988 (col. Ensayistas No. 83).

COHN, Priscilla, "La violencia" en Ética aplicada. Del aborto a la violencia, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (col. Alianza Universidad No. 300).

DIEZ RODRIGUEZ, M. et. al., Literatura española, Vol. II, Madrid, Alhambra, 1984.

FEIJOO, Benito Jerónimo, Teatro crítico y Cartas Eruditas, Madrid, Alianza Editorial, 1984 (col. El libro de bolsillo No. 225).

FELICE, Philippe de, Venenos sagrados. Embriaguez divina, Madrid, Ediciones Felmar, 1975 (col. Abraxas No. 2).

FOUCAULT, Michel, Vigilar y Castigar, México, Siglo XXI Editores, 1987.

FREUD, Sigmund, Totem y tabú, Madrid, Alianza Editorial, 1984 (col. El libro de bolsillo No. 41).

FROMM, Erich, El arte de amar, México, Paidós, 1986 (col. Paidós Studio No. 7)

GAOS, José, Introducción a El ser y el tiempo de Martin Heidegger, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

GILMAN, Stephen (prologuista), La Celestina, de Fernando de ROJAS, Prólogo de..., Madrid, Alianza Editorial, 1979 (col. El libro de bolsillo No. 200).

GRAVES, Robert y Raphael PATAI, Los mitos hebreos, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

HEIDEGGER, Martin, De camino al habla, Barcelona, Odós, 1987.

El ser y el tiempo, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor, Antología, Barcelona, Plaza & Janés, 1984 (col. Biblioteca crítica de autores españoles No. 2).

KANT, Emmanuel, Crítica del juicio, Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (col. Austral No. 1620).

León Felipe, Obra poética escogida, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (col. Selecciones Austral No. 25).

LOURAU, René, El Estado y el inconsciente, Barcelona, Kairós, 1980.

LUKES, Steven, El individualismo, Barcelona, Ediciones Península, 1975 (col. Homo sociologicus No. 8).

MAQUEO URIARTE, Ana María, Algunas rutas hacia Tiempo de silencio, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, tesis para obtener el título de licenciatura en lengua y literatura hispánicas, 1975.

MARCUSE, Herbert, Eros y civilización, México, Joaquín Mortiz, 1968.

MARTIN-SANTOS, Luis, Apólogos, Barcelona, Seix/Barral, 1970.

Tiempo de silencio, Barcelona, Seix/Barral, 1985.

ORTEGA y GASSET, José, La rebelión de las masas, México, Espasa-Calpe, 1979 (Col. Austral No. 1)

PASCAL, Blaise, Pensamientos, Buenos Aires, Losada, 1977 (col. Biblioteca clásica y contemporánea No. 161).

PEREZ GALDOS, Benito, Nazarín, Madrid, Alianza Editorial, 1984 (col. El libro de bolsillo No. 1013).

ROBERTS, Gemma, "El fracaso" en Temas existenciales en la novela española de postguerra, Madrid, Gredos, 1973.

RUNES, Dagoberto, Diccionario de filosofía, México, Grijalbo, 1981.

SERVIER, Jean, La utopía, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (col. Breviarios No. 319)

SHAW, D. L., El siglo XIX, Barcelona, Ariel, 1974, (col. Historia de la literatura española No. 5).

SOL T., Manuel, "Don Quijote en Tiempo de silencio" en Cuadernos Hispanoamericanos, Tomo CXLIV, No. 430 (1986).

TUSEL, Javier, La dictadura de Franco, Madrid, Alianza Editorial, 1988 (col. El libro de bolsillo No. 1310).

VALDES, Mario (prologuista), Niebla de Miguel de UNAMUNO. Prólogo de..., México, Ediciones Rei, 1987 (col. Letras hispánicas No. 154).

VATTIMO, Gianni, Introducción a Heidegger, Barcelona, Gedisa, 1986 (col. Pensamiento contemporáneo No. 16).

VILLAR, Pierre, Historia de España, Barcelona, Crítica, 1986 (col. Temas hispánicos No. 25).

VILLORO, Luis, "La noción de creencia en Ortega" en José Ortega y Gasset, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (col. Breviarios No. 389).

XIRAU, Ramón, Introducción a la historia de la filosofía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

YOUNG, K., "Opinión pública" en La opinión pública y la propaganda, México, Paidós, 1986 (col. Paidós Studio No. 44).

INDICE.

Índice de títulos abreviados.....	pag.	4
Introducción.....	pag.	5
Criterio de análisis.....	pag.	11

Capítulo I

LUIS MARTIN-SANTOS Y LA DISECCION DE LA HISTORIA.

HACIA UN TIEMPO DE SILENCIO.....	pag.	13
Siglo XVII, el origen de la decadencia.....	pag.	15
Siglo XVIII, ¿el siglo de las luces?.....	pag.	19
Siglo XIX, libertad y realidad.....	pag.	26
La generación del '98.....	pag.	34
Siglo XX, tiempo de silencio.....	pag.	37

Capítulo II

LUIS MARTIN-SANTOS Y EL NEORREALISMO.....	pag.	43
Del realismo hacia el neorrealismo.....	pag.	44
El neorrealismo, la realidad de su momento, su problemática.....	pag.	49

Capítulo III

HEIDEGGER EN <u>TIEMPO DE SILENCIO</u>	pag.	62
La pregunta por medio de la ciencia.....	pag.	64
La pregunta por medio de Heidegger.....	pag.	67
El proyecto de Pedro ante el <u>se</u>	pag.	74
El ser y el tiempo.....	pag.	105
Proyecto final.....	pag.	112
José Ortega y Gasset.....	pag.	114

Capítulo IV

CARACTERISTICAS DEL MONOLOGO INTERIOR EN TIEMPO

<u>DE SILENCIO</u>	pag. 128
Cada quien en su propia voz.....	pag. 134
Dos actrices sin voz.....	pag. 148
El final, el tiempo de silencio.....	pag. 153
Conclusión.....	pag. 159
Bibliografía.....	pag. 167
