

54  
2ej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



*"Tiempo de silencio": ciudades invisibles  
y espacios imaginarios*

TESIS  
que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas  
presenta

Daniel Zavala Medina

México, D.F., agosto de 1998

Asesor de tesis

Mtra. María de Lourdes Franco Bagnouls



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

264663



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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 esta 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.

## ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Ciudades invisibles.....	20
2.1 La ciudad y el vacío.....	22
2.2 La ciudad y la muerte.....	62
2.3 Ciudad sin hijos, ciudad huérfana.....	89
3. Espacios imaginarios.....	94
4. Conclusión.....	127
5. Bibliografía.....	132

## 1. Introducción

*Pero el espacio tiene su propio lenguaje y conviene analizarlo de manera más detallada.*

Pierre Jourde, "La representación cartográfica"

En el espléndido estudio titulado *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"*, la profesora Jo Labanyi anota: "Hasta ahora, los críticos se han concentrado en cuatro aspectos de la novela: la crítica social, el trasfondo existencialista, la ruptura con el realismo y el uso del mito."<sup>1</sup> Yo agregaría un tema más: el singular empleo del lenguaje.

Como puede notarse —y pese a que la bibliografía crítica está constituida por más de cien trabajos<sup>2</sup>—, los especialistas no han mostrado mucho interés en examinar los aspectos relacionados con los espacios que se presentan en *Tiempo de silencio*: ni en torno a las cuestiones de la ciudad en general; ni en torno a los espacios concretos en particular. Sin embargo, cuando la crítica ha analizado los espacios urbanos, no lo ha hecho como un asunto *per se*, sino subordinado a alguno de los cinco aspectos citados.

Lo anterior resulta incomprensible. Sobre todo, si tomamos en cuenta que existe consenso en torno a la importancia que tiene el recorrido —el *viaje*, como lo han denominado algunos— que realiza Pedro a través de la ciudad de Madrid y su zona suburbana. Si es tan significativo ese trayecto, ¿por qué no meditar con mayor detenimiento en los puntos del itinerario?

---

<sup>1</sup> Jo Labanyi, *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"* (Persiles, 162; Madrid: Taurus, 1985) p. 11.

<sup>2</sup> Véase la "Bibliografía" presentada por Alfonso Rey, *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"* (2a ed.; Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1980) pp. 265-277. (Y, por supuesto, hay que considerar que esta bibliografía ha ido en aumento durante los últimos 18 años.)

En un artículo muy citado, Julian Palley señala: “Creo que la palabra ‘periplo’, que aparece varias veces en la novela, es la clave de una posible interpretación del conjunto de la obra. Periplo es palabra griega que significa ‘viaje alrededor de una costa’ u ‘obra en que se cuenta o refiere un viaje de circunnavegación’.”<sup>3</sup> Partiendo del supuesto anterior, Palley apunta: “La hipótesis aquí propuesta es que la ciudad de Madrid en *Tiempo de silencio* corresponde al mar Mediterráneo; que algunos de los lugares y aventuras mencionados en la novela corresponden a lugares y aventuras en la *Odisea*; y que algunos de los personajes principales tienen un fondo mítico en la obra de Homero.”<sup>4</sup> Lamentablemente, Julian Palley, tras establecer los paralelismos entre los personajes, situaciones y lugares que observa en la *Odisea*, *Ulises* de James Joyce y la novela de Martín-Santos, no hace un examen más profundo de esos sitios recorridos por Odiseo, Leopold Bloom, Stephen Dedalus y, en particular, Pedro. Tampoco lo han hecho quienes lo han seguido en trabajos posteriores.

Alfonso Rey es quien mejor ha examinado el tema de la ciudad en *Tiempo de silencio*. En *Construcción y sentido de “Tiempo de silencio”*, dedica 10 páginas a la segunda secuencia, aquella que comienza con la frase “Hay ciudades tan descabaladas...” Alfonso Rey analiza y comenta el significado de las 27 frases anafóricas del primer párrafo de esa secuencia desde una perspectiva socio-histórica, geográfica y cultural, entre otras.

En cuanto al tema de los espacios particulares —digamos, la pensión, el burdel, la prisión—, el trabajo más perspicaz se lo debemos a Jo Labanyi. En el capítulo “Interpretación psicoanalítica” de *Ironía e historia en “Tiempo de silencio”*, es donde, especialmente, aborda la cuestión.<sup>5</sup>

Sin embargo, ambos estudios son, a mi juicio, insuficientes. Alfonso Rey sólo indaga los aspectos de la ciudad a través de la segunda secuencia y, además, hace una lectura absolutamente literal del pasaje, lo cual no le permite descubrir otras

---

<sup>3</sup> Julian Palley, “El periplo de Don Pedro. *Tiempo de silencio*”, en *Novelistas españoles de postguerra*, ed. Rodolfo Cardona (Persiles 96; Madrid: Taurus, 1976) p. 168.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Jo Labanyi, *op. cit.*, pp. 83-116.

implicaciones —metafóricas, algunas veces— del mismo. En lo que respecta a Jo Labanyi, su interpretación psicoanalítica subraya únicamente la carga patológica de la relación de Pedro con los espacios que recorre o habita.

En este trabajo, no me interesa continuar en la ruta de análisis socio-histórico y cultural practicado por Alfonso Rey. Si alguna virtud posee este estudio, es intentar una aproximación al tema de la ciudad a través de la literatura misma. Por lo cual, se entenderá el que los textos fundamentales para esta tesis hayan sido redactados por estudiosos de la literatura y escritores, y no por urbanistas o sociólogos. Y el primero de esos libros es *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino.

En mi acercamiento a los espacios particulares de *Tiempo de silencio*, tampoco seguiré el magisterio de Jo Labanyi: la erudita ya ha recalcado de manera suficiente la relación malsana que, de acuerdo al psicoanálisis, Pedro establece con su entorno. Yo quiero llevar el examen de los espacios a un terreno diferente, exento de implicaciones mórbidas. En este sentido, el denominado *topoanálisis*, desarrollado por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, me proporciona herramientas preciosas para analizar algunos pasajes claves de *Tiempo de silencio* y que la crítica, en general, no ha considerado suficientemente.

Es notorio, por tanto, que en las siguientes páginas se colocará en un sitio privilegiado a la imaginación literaria: tomaré como base las ciudades fabulosas de Calvino y arribaré a los espacios imaginarios de Bachelard. Guy Davenport declara: “La imaginación tiene una historia todavía inédita y una geografía apenas vislumbrada.”<sup>6</sup> En buena medida, este trabajo es una profesión de fe en esas palabras.

---

<sup>6</sup> Guy Davenport, “La geografía de la imaginación”, trad. Juan Villoro, en *Biblioteca de México*, No. 15-16 (Mayo-agosto, 1993) p. 4.

*Las ciudades invisibles* no es sólo la descripción de un conjunto de urbes imaginarias, también es una reflexión sobre la ciudad moderna en general. Esa reflexión está encarnada en las charlas que sostienen Marco Polo y el Gran Kan. En uno de esos diálogos, se comenta:

De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya. [Habla Marco]

—O de la pregunta que te hace obligándote a responder, como Tebas por boca de la Esfinge<sup>7</sup>

En *Tiempo de silencio*, ¿hay alguna pregunta que la ciudad de Madrid nos inste a responder? Si los especialistas han hablado de un París de Balzac, un Londres de Dickens, un Dublín de Joyce, ¿en *Tiempo de silencio* se plasma el Madrid de Luis Martín-Santos? Si así es, ¿qué características definirían a ese Madrid?

En el primer apartado, “La ciudad y el vacío”, comenzaré haciendo una breve reflexión sobre el tema de la ciudad considerada como un “texto” apto para la “lectura”. Luego, practicando un cambio de signos, trataré algunas cuestiones relacionadas con los escritos que han intentado capturar el espíritu definitorio de una urbe. Finalmente, con base en esos presupuestos elementales, abordaré el estudio de *Tiempo de silencio* a partir de su segunda secuencia, la cual está signada por un *vacío* que permea los contenidos de la novela entera. Así, veremos que Luis Martín-Santos nos muestra que el Madrid del franquismo es como un texto, como una historia que no terminó de contarse, que está trunca, que se quedó a la zaga del desarrollo histórico que Europa sí se dedicó a escribir.

En “La ciudad y la muerte”, examinaré uno de los principales “vacíos” del Madrid de *Tiempo de silencio*: la falta de una vida plena. En una ciudad que soporta los estragos de una posguerra reciente y las restricciones de un poder dictatorial, los hombres parecen estar condenados a llevar una existencia dolorosamente incompleta, acaso de muertos en vida. Significativamente, esta situación es verificable no sólo en *Tiempo de silencio*, sino en varias de las obras más conocidas de la literatura española de posguerra. Por ello me

---

<sup>7</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez (México: Minotauro, 1993) p. 56.

pareció de interés el iniciar este subcapítulo realizando un breve recorrido por algunas novelas de ese periodo, singularizado por la presencia de la muerte.

El último apartado del segundo capítulo será breve. En “Ciudad sin hijos, ciudad huérfana”, examinaré la naturaleza de Madrid como una urbe donde no hallamos hijos y, sobre todo, padres en un sentido sano y auténtico. Asimismo, en este apartado se establecerán algunas bases que me permitirán pasar de manera coherente al tercer capítulo de esta tesis: “Espacios imaginarios”.

En un hermoso pasaje de la *Historia de la vida privada*, leemos:

...en el siglo XIX, la habitación propia es el espacio del ensueño.

Ya puede verse todo lo que está en juego en el espacio privado, donde se materializan las miras del poder, las relaciones interpersonales y la búsqueda de sí mismo. Por ello no es sorprendente que la casa adquiera tal importancia en el arte y la literatura. Jardines soleados de Monet, ventanas entreabiertas de Matisse, sombras crepusculares de la lámpara de Vuillard: la pintura penetra en la casa y sugiere sus secretos. La silla de paja de la alcoba de Van Gogh nos dice toda su soledad. Muda durante mucho tiempo a propósito de los interiores, la literatura empieza enseguida [*sic*] a describirlos con una minuciosidad en la que se evidencia el cambio de la mirada sobre los espacios y las cosas. ¡Qué camino se ha recorrido desde los secos croquis de Henry Brulard a los meticulosos inventarios de *Maumort*, el doble de Martin du Gard, y, finalmente, a *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec!<sup>8</sup>

Tal vez no sea equívoco insertar a *La poética del espacio* de Gaston Bachelard como un punto culminante en ese “cambio de la mirada sobre los espacios y las cosas” que comenzó en el S. XIX. En el tercer capítulo de este trabajo, “Espacios imaginarios”, procuraré aplicar las ideas de Bachelard a algunos de los sitios más importantes donde ocurre *Tiempo de silencio*. ¿Cómo *habita*, cómo *vive* Pedro los espacios íntimos de su ciudad? Con el auxilio del topoanálisis bachelardiano, intentaré responder esta cuestión.

---

<sup>8</sup> Alain Corbin [*et al.*], *Historia de la vida privada, IV (De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial)*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García (5 vols.; Madrid: Taurus, 1989) p. 327.

Antes de iniciar el análisis directo de la novela, conviene ubicarla —siquiera someramente— en su contexto histórico, político, social y cultural para entender por qué Martín-Santos ve esa etapa del devenir español como un “tiempo de silencio”. La acción de la novela ocurre en el otoño de 1949; es decir, en un momento en que la dictadura del General Francisco Franco ya estaba perfectamente asentada en el poder. Stanley Payne escribe sobre el franquismo: “Ningún otro régimen sostenido por el ejército ha sido capaz de perdurar tanto en la historia del siglo XX.”<sup>9</sup> Ahora bien, la dictadura de Franco (1939-1975) no es sino el doloroso resultado de una serie de circunstancias históricas que pueden remontarse al siglo XIX, pero que se deslizan con una velocidad dramática a partir de 1898.

Para los españoles, 1898 es el “año del Desastre”: se pierden las últimas colonias ultramarinas, dando fin efectivo al mito de la “España Imperial”. En 1902, Alfonso XIII fue coronado; reinaría hasta la primavera de 1931. Este periodo estuvo señalado por la negligencia en la dirección política, la violencia y las fracturas al orden público. “Semana trágica” en Barcelona y “Desastre de Annual” son sólo dos episodios infaustos del reinado de Alfonso XIII. El primero ocurrió en 1909, con hechos de fuerza y una severa represión por parte de las autoridades. El segundo, en 1921, tuvo como escenario a Marruecos —bajo el protectorado español—, donde el caudillo Abd-el-Krim atacó la posición de Annual, derrotando al ejército hispano y provocando cerca de 20,000 bajas. También 1917 fue funesto para Alfonso XIII. En este año ocurre la huelga general convocada conjuntamente por la Unión General de Trabajadores (UGT, de filiación marxista) y la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT, con una tendencia anarcosindicalista). Asimismo, se inician unas Juntas Militares de Defensa, al margen de los reglamentos castrenses, que solicitaban reivindicaciones económicas, morales y

---

<sup>9</sup> Citado en Carlos M. Rama, *La crisis española del siglo XX* (3a ed.; México: Fondo de Cultura Económica, 1976) p. 380.

profesionales, y que fueron determinantes para el ascenso de la dictadura del General Miguel Primo de Rivera.

La dictadura de Primo de Rivera ocupa el periodo de 1923 a 1930. A su gestión se le reconocen acciones positivas. Sobre todo, la capitalización de los beneficios obtenidos de la neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial. Así, hallamos el impulso a obras de riego, desarrollos carreteros y una política de relativa protección obrera. Sin embargo, también fueron graves los errores de Primo de Rivera. Ramón Tamames señala:

En la perspectiva histórica de hoy, podemos apreciar que por su autoritarismo y clasismo, [la dictadura] no se planteó la erradicación de las viejas taras del país: concentración de la riqueza, poderes de la iglesia y del ejército, centralismo, etc. Lejos de buscar soluciones a esos problemas, la Dictadura lo que hizo fue agudizarlos; sin ser capaz tampoco de eliminar los centros y grupos políticos desde donde se preconizaba el cambio político que había de hacerle caer.<sup>10</sup>

La caída de Primo de Rivera —acelerada también por los efectos de la crisis financiera mundial de 1929— arrastró consigo a Alfonso XIII. Luego del breve gobierno del General Dámaso Berenguer, el Almirante Juan Bautista Aznar organizó las elecciones municipales del 12 de abril de 1931. Los comicios fueron ganados por los Republicanos, en una demostración pública del franco repudio a la opción monárquica. Como consecuencia de los resultados adversos, el rey abdicó y abandonó el país el 14 de abril de 1931.

Comúnmente, se divide la historia de la Segunda República en cuatro etapas: la primera, hasta la elaboración de la Constitución de diciembre de 1931; segunda, bienio republicano-socialista (diciembre de 1931 a octubre de 1933); tercera, bienio radical-cedista o “bienio negro” (diciembre de 1933 a diciembre de 1935); finalmente, la etapa del Frente Popular, de febrero de 1936 al estallido de la Guerra Civil.

---

<sup>10</sup> Ramón Tamames, *La República. La era de Franco*, citado en María de los Ángeles García López y Ferrer, “Lenguaje y estructura narrativa en la obra de Luis Martín-Santos (Características barrocas de su discurso)” (tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas; México, D.F.; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987) h. 2.

La gestión de Manuel Azaña, durante el bienio republicano-socialista, estuvo orientada a desmontar las fuerzas sustentantes del antiguo régimen: la Iglesia, el Ejército y la aristocracia terrateniente.

Los artículos 26 y 27 de la nueva Constitución, por ejemplo, establecían la disolución de las órdenes religiosas, la nacionalización de los bienes eclesiásticos, la institución del matrimonio civil y la secularización de los cementerios.

En cuanto al Ejército, el gobierno republicano ofreció el retiro voluntario, con paga completa, a los militares cuyas convicciones políticas estuvieran con la monarquía y no con el nuevo régimen. Por último, la República expropió y parceló grandes extensiones de tierra, afectando los intereses de los terratenientes españoles.

El bienio republicano-socialista transcurrió entre agitaciones anarcosindicalistas y la amenaza de un golpe militar en agosto de 1932. La difícil situación de la República propició la convocatoria a nuevas elecciones en noviembre de 1933. El resultado de los comicios fue el reverso del observado en 1931. Ahora el país estaba en manos de la coalición de centro-derecha formada por la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) y por el partido radical comandado por Alejandro Lerroux y García.

El periodo de 1933 a 1935, el “bienio negro”, estuvo caracterizado por la “rectificación”, por la contrarreforma a las medidas anteriormente impulsadas. Así, se reinstalaba en su posición de privilegio a la Iglesia, al Ejército y a los terratenientes.

Por otro lado, la sangre manchaba al país. En 1934, las Alianzas Obreras asturianas se lanzan a un ensayo de revolución, controlado luego por el ejército. Las fuerzas armadas también vencieron la sublevación de la Generalitat catalana, la cual declaró su autonomía dentro de la República federal.

En febrero de 1936 comienza la última etapa de la República. El clima no podía ser más adverso: caos económico, debilitamiento de la autoridad pública, desbordamiento de las masas, temor a un estallido revolucionario. En suma, la extrema

radicalización de las posiciones en ambas alas políticas, observada durante el primer tercio del siglo XX, tuvo como consecuencia la Guerra Civil iniciada en julio de 1936.

La Guerra Civil enfrentó a los grupos republicanos-socialistas con las fuerzas nacionalistas al mando del General Francisco Franco (además del Ejército, jóvenes de la CEDA, simpatizantes monárquicos y la Falange Española —partido político de línea fascista). El conflicto adquirió una dimensión internacional. Por un lado, Franco contó con el apoyo de los regímenes fascistas de Alemania e Italia. Por el otro, los republicanos recibieron ayuda de la Unión Soviética. La colaboración extranjera, sin embargo, alargó la lucha, más que decidirla por alguno de los bandos. La misma influencia tuvo la política de No-Intervención franco-inglesa. Actitud más que comprensible: Francia e Inglaterra no podían contribuir a la instauración de un régimen de corte fascista (nacionalistas) y mucho menos a uno de línea comunista (republicanos). Asimismo, en muchos sentidos, la Guerra Civil española fue un laboratorio para lo que fue el conflicto de la Segunda Guerra Mundial.

La lucha se resolvió a favor de los nacionalistas, con la capitulación de la República signada el 1 de abril de 1939. Esta es, entonces, la fecha en que comienza una dictadura que sólo finalizaría 36 años más tarde, con la muerte del General Franco en 1975.

A pesar de haber sido escrita en 1961, *Tiempo de silencio* se ubica en el Madrid de 1949. Año más que simbólico: se cumplía el aniversario número 10 de la dictadura; década a la que podemos calificar, acaso más que a cualquier otra posterior, como un “tiempo de silencio”.

Ahora, me concentraré en esa terrible etapa del “silencio”. Carlos M. Rama apunta sobre los primeros años del franquismo:

La sociedad española que emerge de la guerra civil, que vive los efectos de la segunda guerra mundial y más tarde del bloqueo diplomático y económico, consiguiendo a fines de la década de los años 50 incorporarse al nuevo orden capitalista, es un mundo pobre, débil, dividido y culturalmente estancado. La renta nacional española del período 1931-1935, calculada en pesetas de 1953,

según los economistas, no se recobra sino diecisiete años más tarde. En otras palabras, España no vuelve a alcanzar el nivel de desarrollo y producción de 1935 sino en el año de 1953.<sup>11</sup>

Uno de los puntos ineludibles sobre la etapa de guerra-posguerra es el número de muertos y exiliados. Algunos manejan cifras cercanas al millón de personas. Carlos M. Rama señala que, al finalizar la Guerra Civil, “entre el 15 y el 20 por 100 de la población nacional ha muerto, ha sido herida, ha emigrado por razones políticas o por lo mismo ha sufrido prisión, destierro y confiscación de bienes”.<sup>12</sup> Y, en la cuestión política, Rama caracteriza al inicio del franquismo como un periodo de división irreconciliable.

En el terreno económico —y si sumamos a los estragos de la Guerra Civil las circunstancias adversas de la Segunda Guerra Mundial— la situación también era dramática. Esta época se caracteriza por la presencia de un alto índice poblacional en estado improductivo; según Rama, “tanto de prisioneros políticos como de fuerzas de disuación, aparte del clero, que aumenta en estos años.”<sup>13</sup> Agreguemos que en 1941 el desempleo afectaba a 380,000 miembros de la población en edad laboral.

Asimismo, los obreros que sí se hallaban empleados por esos días estaban sometidos a una legislación laboral represiva. Joan M. Esteban señala: “El nivel de la explotación de la clase trabajadora fue extremadamente alto hasta 1953. El valor real de los salarios en las zonas urbanas era, hasta 1945, poco más o menos la cuarta parte de los salarios de antes de la guerra, y desde 1945 hasta 1953, un 50%.”<sup>14</sup>

Añadamos como limitantes a la normalización del nivel de consumo la consecuente contracción del mercado interno luego de la guerra y una política tributaria sumamente desconsiderada.

---

<sup>11</sup> C. M. Rama, *op. cit.*, p. 353.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>14</sup> Paul Preston [*et al.*], *España en crisis: Evolución y decadencia del régimen de Franco*, trad. Rafael Lassaleta [*et al.*] (México: Fondo de Cultura Económica, 1978) p. 163.

En el terreno agrario, las perspectivas no eran mejores. Joan M. Esteban cita a J. López de Sebastián: “La década de 1940 tuvo, en lo que concierne a la agricultura, una sola meta: evitar el hambre.”<sup>15</sup> No obstante, la cosecha de 1945 fue, tal vez, la peor del siglo. Además, Esteban nos recuerda: “En mayo de 1939 se pusieron en vigor las cartillas de racionamiento, que no desaparecerían hasta 1952.”<sup>16</sup> Tales condiciones propiciaron la aparición del estraperlo. Esteban dice que se “calcula que el mercado negro suministró entre el 50 y el 60 por 100 de la demanda, si bien para 1948 había descendido el porcentaje a un 20 ó 30 por 100.”<sup>17</sup>

Es comprensible que Carlos M. Rama indique que a finales de la década de los ‘40, y aun a principios de los ‘50, España siga “siendo un país de agricultores, donde la sanidad, la educación y los demás servicios son insuficientes.”<sup>18</sup> Rama agrega que todavía en 1956 el ingreso per cápita hispano era inferior al de Venezuela, Argentina, Uruguay, Cuba, Chile, Costa Rica y Panamá, por citar sólo algunos países de habla castellana.

Igualmente, las estadísticas a finales de los ‘40 “demuestran que los países meridionales de la América de lengua española son entonces más industrializados y tienen servicios más adelantados que España.”<sup>19</sup> ¿No se había creado, desde 1941, el Instituto Nacional de Industria (INI) para estimular la producción? Joan M. Esteban refuta: “A pesar del argumento, repetido a menudo, de que la industrialización del país había sido siempre uno de los objetivos principales del régimen, la evidencia indica que el Gobierno no hizo ningún esfuerzo serio para su implantación hasta comienzos de la década de los cincuenta.”<sup>20</sup>

Asimismo, Rama escribe: “El consumo de energía [en España] es el mínimo de toda Europa, y calculando por habitante y por año, apenas alcanza el 10 por 100 de lo que por iguales fechas y condiciones se consume en los Estados Unidos. El consumo de

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 161-62.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>18</sup> C. M. Rama, *op. cit.*, p. 395.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> P. Preston, *op. cit.*, p. 162.

manufacturas de algodón, siempre por habitante y por año, es incluso menor en 1955 que en 1930.”<sup>21</sup>

Para concluir, quisiera citar la excelente síntesis que ofrece Joan M. Esteban sobre la economía interna española durante los ‘40:

En resumen, vemos que, para 1950, los resultados alcanzados en doce años de política económica del régimen franquista fueron: *a)* la renta real por habitante en 1950 era todavía inferior a su correspondiente anterior a la guerra; *b)* la producción agrícola era inferior a los niveles existentes que prevalecían al inicio de la posguerra; *c)* la autarquía, el intervencionismo y el mercado negro provocaron una evidente dislocación de los recursos, reduciendo la productividad media en la mayoría de las actividades económicas; y *d)* a pesar del alto nivel de explotación de la clase trabajadora, la tasa de acumulación de capital productivo era muy baja.<sup>22</sup>

Así, pues, es evidente que la década de 1940 en España fue, digamos, de un “tiempo de silencio” económico-social.

Pero una de las manifestaciones más trágicas del “tiempo de silencio” de los ‘40 fue la que afectó a la cultura española. Carlos M. Rama dice: “Culturalmente el país [que emerge de la guerra] vive en la atonía, y durante los años 40 y parte de los 50, la mayor parte de la vida intelectual transcurre fuera de fronteras.”<sup>23</sup> Y, páginas adelante, puntualiza: “Se ha calculado que los intelectuales exiliados como consecuencia de la guerra civil representaban alrededor del 90 por 100 de la *intelligentzia* española.”<sup>24</sup> Pintores, científicos y escritores dejaron en el mutismo a una España que años atrás había vivido una resurrección cultural con las generaciones literarias del 98 y del 27. Y las condiciones de desarrollo para los artistas que se quedaron tampoco fueron gratas. Arturo Souto nos recuerda que la “censura [...] imponía el silencio en la península, hasta poco antes dramáticamente elocuente. Con razón, Max Aub, refiriéndose a la condición

---

<sup>21</sup> C. M. Rama, *op. cit.*, p. 395.

<sup>22</sup> P. Preston, *op. cit.*, p. 166.

<sup>23</sup> C. M. Rama, *op. cit.*, p. 355.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 405.

de los escritores en esa época, habla de desterrados, transterrados y soterrados.”<sup>25</sup> En torno a la censura, Juan Luis Suárez Granda nos informa:

El 23 de diciembre de 1936 apareció la disposición legal que regulaba el funcionamiento de la censura, y todo lo publicado en prensa, libros, revistas, radio y, en su día, televisión, había de ser supervisado por el censor (esta situación se mantuvo hasta la aparición de la Ley de Prensa e Imprenta, en 1966, que determinó una cierta liberalización).<sup>26</sup>

Juan Goytisolo comenta algunas de las actitudes chauvinistas propiciadas por la censura: “En esta época se prohibía el empleo de nombres extranjeros en comercios, cines, bares, etc., y la prensa subrayaba las diferencias “insalvables” que, según ella, existían entre España y las demás naciones de Europa.”<sup>27</sup>

Dada la tendencia ultraderechista del franquismo, es comprensible el papel fundamental que la Iglesia desempeñó en la dirección de la vida social y cultural españolas. Ramón Tamames señala: “Tras la terminación de la guerra civil se llegó a una teocratización de las estructuras públicas del poder. En buena parte sólo en las apariencias, pero con los mismos efectos prácticos para los no católicos que si hubiera sido real. La convivencia y compenetración entre la jerarquía católica y el Gobierno fue casi absoluta hasta 1965.”<sup>28</sup>

En tanto se instituyó por decreto una visión del mundo basada en la fe católica, podemos hablar de “tiempo de silencio” por la dificultad de manifestar una crítica y disensión que escapara a los márgenes establecidos oficialmente. Entre las circunstancias que complicaron la pluralidad en la vida social, producto de una postura religiosa ultraconservadora, tenemos:

a) En 1945 se declaró religión del Estado español al cristianismo católico.

Hasta 1967 no existió libertad religiosa.

---

<sup>25</sup> Carmen Laforet, *Nada*, en *Literatura española, II*, presentación Arturo Souto Alabarce (2 vols.; 2a ed.; Gran Colección de la Literatura Universal; México: Promexa, 1992) p. 549.

<sup>26</sup> Juan Luis Suárez Granda, *“Tiempo de silencio”: Luis Martín-Santos* (Madrid: Alhambra, 1986) p. 11.

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

<sup>28</sup> Ramón Tamames, *La República. La era de Franco*, citado en Carlos M. Rama, *op. cit.*, p. 372.

b) A partir de la Guerra Civil se implantó en primaria y secundaria una educación basada en la religión católica (“de acuerdo con lo que prescribe el Derecho canónico”). Desde 1944 se extendió, también, a las aulas universitarias.

c) En 1947 se deroga la ley de divorcio de 1932. Asimismo, se antepone el matrimonio religioso al civil.

d) En 1950 se restablece la figura del “capellán castrense” en las fuerzas armadas. Además, “se introducen obligatoriamente ‘asesores religiosos’ en la Falange y ‘consejeros religiosos’ en la Organización Sindical.”

e) Por acuerdo oficial, a partir de 1946 el Estado subvenciona a los seminarios, parroquias y universidades eclesiásticas.

f) “El aparato oficial de prensa y propaganda es traspasado de manos de la Falange, en buena parte, a los ministerios u organizaciones controlados por la Iglesia.”

g) El Estado se comprometió a que en las “instituciones y servicios de formación de la opinión pública, en particular en los programas de radiodifusión y televisión, se dé el conveniente puesto a la exposición y defensa de la verdad religiosa.” Además, se dio facultad a la Iglesia para exigir “que no sean permitidos o que sean retirados los libros, publicaciones y material de enseñanza contrarios al dogma y a la moral pública.”<sup>29</sup>

La propia novela de Martín-Santos sufrió la censura por incluir una escena donde Matías hace una parodia de la institución papal.

La suma, entonces, de todos los elementos anteriores, nos permiten definir la vida social, cultural, política y económica en la España de los ‘40 como un “tiempo de silencio”. Pero no sólo las circunstancias internas eran penosas. También la situación española ante el mundo era de exclusión, de “silencio”.

Dada la situación de hermandad del régimen franquista con los fascismos italiano y alemán; y dado que fueron éstos quienes perdieron la Segunda Guerra, España —pese a

su declarada “no beligerancia”— se vio arrastrada por la derrota. El 1 de marzo de 1946, el gobierno de Francia cerró su frontera española. Cuatro días después, los líderes aliados decidieron la exclusión expresa de España de la ONU, a causa de su “Gobierno, en razón de su origen, de su naturaleza y de su estrecha asociación con los Estados totalitarios.” Los aliados condicionaban el ingreso de España a la ONU a la puesta en práctica de amnistía política, libertad de asociación política y preparación de elecciones libres. Las Naciones Unidas, el 12 de diciembre de 1946, votaron el retiro de la representación diplomática de sus miembros de España. Sin embargo, acota Rama:

La firme posición antifranquista de las Naciones Unidas no llega a durar cuatro años, pues en mayo de 1949 la proposición del Gobierno de la República Dominicana tiene una mayoría de 25 votos contra 16 abstenciones. Según ella, la Asamblea General acuerda “dejar a las naciones en entera libertad de acción en lo que se refiere a sus relaciones diplomáticas con España”. Esta iniciativa resulta finalmente adoptada el 4 de noviembre de 1950, derogándose expresamente las recomendaciones de diciembre de 1946.<sup>30</sup>

Por tanto, Luis Martín-Santos señala el año de 1949 como el punto culminante del “tiempo de silencio” interior y exterior español. Con lucidez y honestidad intelectual reconoce que si bien de 1950 a 1961 el “tiempo de silencio” no ha desaparecido, sí se ha atenuado. La década de los ‘50 fue el escenario de algunas mejoras en la vida cotidiana de los españoles. Y, en el plano internacional, España se reincorpora a lo que hoy llamamos el “concierto de las naciones”.

En 1950, ante la manifiesta voluntad franquista de participar en la guerra anticomunista contra Corea, el presidente norteamericano Harry S. Truman restablece relaciones diplomáticas con España y auspicia su ingreso en la Organización Mundial de la Salud (1951) y la UNESCO (1952). En 1953, Franco autoriza la instalación de bases militares estadounidenses en territorio hispano. En diciembre de 1955, España es aceptada como miembro de la ONU. Y, en 1958, ingresa al FMI, al Banco Internacional

---

<sup>29</sup> Datos basados en la exposición de Carlos M. Rama, *op. cit.*, pp. 371-373.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 366.

de Reconstrucción y Fomento, y a la Organización de Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE).

Como vemos, los cambios externos son espectaculares. Y las ligeras transformaciones internas fueron consecuencia de los primeros. Porque la habilidad política de Franco le advirtió que tenía que cambiar —al menos en el plano internacional— para afianzarse internamente. Herbert Rutledge Southworth comenta: “Franco anunció ‘cambios’ de vez en cuando, maniobrando en una estrecha franja de terreno, pero sus ‘cambios’ cambiaron pocas cosas.”<sup>31</sup> Y es que pocas cosas cambiaron hasta que culminó la “Magistratura vitalicia” del General Franco, en 1975.

Un comentario final. En la primera página de *Construcción y sentido de “Tiempo de silencio”*, Alfonso Rey escribe:

Las páginas que siguen tienen por finalidad poner de manifiesto la unicidad de *Tiempo de silencio*. Esta empresa descansa en una intuición personal de la novela, por lo que otras lecturas pueden completar o contradecir lo que aquí se dice.

Estas generosas palabras, en uno de los libros canónicos acerca de la novela de Martín-Santos, me justifican por un lado; por el otro, me comprometen. Justifican el que haya arriesgado una interpretación posiblemente novedosa sobre *Tiempo de silencio*. Y me comprometen a suscribirlas en nombre de un espíritu semejante: este trabajo no es definitivo; ya está a la espera del lector que lo complemente o lo contradiga.

---

<sup>31</sup> P. Preston, *op. cit.*, p. 57.

2. CIUDADES INVISIBLES



*...llegar a una ciudad caída de quién sabe qué  
estrella...*

Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

*La ciudad es como un recipiente que guarda  
otras ciudades...*

Norberto de la Torre, *Ciudad por entregas*

## 2.1 La ciudad y el vacío

*...mostrando el abandono de esa casa y el vacío de este presente...*

Juan Benet, *Volverás a Región*

*Había explorado yo mi ciudad en todas direcciones, hacia arriba y hacia abajo. Nada.*

Francisco Umbral, *Las ninfas*

*Por ejemplo, Madrid era el corazón del torbellino: todo lo aspiraba, todo lo devoraba ese agujero negro. En ese hueco de silencio en medio de la tormenta nací yo.*

*Nos decían, y administrativamente tenían razón, que éramos la abusiva cabeza de un feroz centralismo. Pero nosotros no nos sentíamos centro sino más bien ausencia. Éramos, ya digo, un hueco, un agujero oscuro, una nada limitada por el ser de los otros como el brocal limita y conforma el vacío del pozo.*

Rosa Montero, "Desde el agujero"

En el origen de este apartado, hay un texto que pertenece a *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino:

Las ciudades y los signos. 1

El hombre camina días entre los árboles. Raramente el ojo se detiene en una cosa, y es cuando la ha reconocido como signo de otra: una huella en la arena indica el paso del tigre, un pantano anuncia una veta de agua, la flor del hibisco el fin del invierno. Todo el resto es mudo e intercambiable; árboles y piedras son solamente lo que son.

Finalmente el viaje conduce a la ciudad de Tamara. Uno se adentra en ella por calles llenas de enseñas que sobresalen de las paredes. El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas: las tenazas indican la casa del sacamuelas, el jarro la taberna, las alabardas el cuerpo de guardia, la balanza la verdulería. Estatuas y escudos representan leones delfines torres estrellas: signo de que algo —quién sabe qué— tiene por signo un león o delfín o torre o estrella. Otras señales advierten sobre aquello que en un lugar está prohibido —entrar en el callejón con las carretillas, orinar detrás del quiosco, pescar con caña desde el puente— y lo que es lícito —dar de beber a las cebras, jugar a las bochas, quemar los cadáveres de los padres—. Desde la puerta de los templos se ven las estatuas de los dioses representados cada uno con sus atributos: la cornucopia, la clepsidra, la medusa, por los cuales el fiel puede reconocerlos y dirigirles las plegarias justas. Si un edificio no tiene ninguna enseña o figura, su forma misma y el lugar que ocupa en el orden de la ciudad bastan para indicar su función: el palacio real, la prisión, la casa de moneda, la escuela pitagórica, el burdel. Hasta las mercancías que los comerciantes exhiben en los mostradores valen no por sí mismas sino como signo de otras cosas: la banda bordada para la frente quiere decir elegancia, el palanquín dorado poder, los volúmenes de Averroes sapiencia, la ajorca para el tobillo voluptuosidad. La mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso, y mientras crees que visitas Tamara, no haces sino registrar los nombres con los cuales se define a sí misma y a todas sus partes.

Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido. Afuera se extiende la tierra vacía hasta el horizonte, se abre el cielo donde corren las nubes. En la forma que el azar y el viento dan a las nubes el hombre ya está entregado a reconocer figuras: un velero, una mano, un elefante...<sup>1</sup>

En marzo de 1983, ante estudiantes de la Graduate Writing Division de la Columbia University de Nueva York, Calvino explicaba su visión del libro: "En *Las ciudades invisibles* no se encuentran ciudades reconocibles. Son todas inventadas; he dado a cada una un nombre de mujer; el libro consta de capítulos breves, cada uno de los cuales debería servir de punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez (México: Minotauro, 1993) pp. 24-25.

para la ciudad en general.<sup>2</sup> Y, páginas adelante, agregaba: "Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje".<sup>3</sup>

Tenemos, pues, que Calvino vio en la ciudad, entre otras cosas, la presencia de una serie de "signos de un lenguaje". Ejemplo interesante de lo anterior es el texto "Las ciudades y los signos. 1". En éste, encontramos que la palabra "signos" engloba una cantidad considerable de conceptos y características diversos. Y vale la pena revisarlos con detenimiento.

En primer lugar, Calvino entiende por "signos" lo que José Ferrater Mora define como *signo sugestivo*: "El signo sugestivo es aquel que estando asociado mentalmente con la cosa designada de un modo claro en el momento de su percepción, nos sugiere (aun cuando tal cosa permanezca no evidente) la cosa asociada con él y no percibida en el mismo momento. Tal el humo cuando denota el fuego."<sup>4</sup> Tomemos de "Las ciudades y los signos. 1" sólo una línea: "la flor del hibisco [anuncia] el fin del invierno."

En segundo término, el signo calviniano remite al concepto que Jean Chevalier da de *emblema*: "El *emblema* es una figura visible adoptada convencionalmente para representar una idea, un ser físico o moral: la bandera es el emblema de la patria, el laurel, de la gloria."<sup>5</sup> Así, en el texto del escritor italiano tenemos que "las tenazas indican la casa del sacamuelas" y que "el jarro [es emblema] de la taberna".

En tercer lugar, para Calvino la palabra "signos" vale por *atributo*. Chevalier explica: "El *atributo* es una realidad o una imagen que sirve de signo distintivo a un personaje, a una colectividad, a un ser moral: las alas son el atributo de una sociedad de navegación aérea, la rueda de una compañía ferroviaria, la clava de Hércules, la balanza

---

<sup>2</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, nota preliminar de Italo Calvino, trad. Aurora Bernárdez (Siruela Bolsillo, 13; 5a ed.; Madrid: Siruela, 1997) p. 15.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, 4 (4 vols.; 2a ed.; Colección Alianza Dictionaries; Madrid: Alianza, 1980) p. 3027.

<sup>5</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, proli. J. Olives Puig, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Barcelona: Herder, 1986) p. 18.

de la Justicia. Un accesorio característico es así elegido para designar el todo."<sup>6</sup> Por esto, leemos en "Las ciudades y los signos. 1": "Desde la puerta de los templos se ven las estatuas de los dioses representados cada uno con sus atributos: la cornucopia, la clepsidra, la medusa, por los cuales el fiel puede reconocerlos y dirigirles las plegarias justas."

Esta revisión mínima pone en relieve la absoluta conciencia de Calvino al usar la palabra "signos". Asimismo, nos permite explicar parte de la seducción que ejerce su texto: ésta radica en la riqueza semántica del vocablo "signos" y en saber aprovechar sus diferentes ángulos de acepción. Sin embargo, el escritor italiano va aún más allá. Después de utilizar el término "signos" con sus definiciones tradicionales, propone que la arquitectura y la ubicación de los edificios también es significativa. De tal manera que "su forma misma y el lugar que ocupa [el inmueble] en el orden de la ciudad bastan para indicar su función". Es decir, la estructura y la posición de un edificio se vuelven, igualmente, una especie de signo.

Una particularidad más de "Las ciudades y los signos. 1". El conjunto de "signos" de la ciudad llamada Tamara, o sea, los emblemas, atributos, arquitecturas y ubicaciones significativas tienen por característica principal la *regularidad*. Lo cual hace de esa ciudad un *sistema más o menos descifrado o legible*. Por supuesto, este sistema no es idéntico a nuestros códigos de escritura, pero sí podemos hablar de alguna contigüidad. Lo cual explica que Calvino hablara de la urbe como integrada por "signos de un lenguaje". Aquí, el artículo indeterminado sirve para dar el margen de vaguedad que el escritor italiano requería para exponer su idea con mayor exactitud.

Algunos no dejarán de advertir cierto parentesco entre los "signos" de Calvino y el *signo lingüístico* de Ferdinand de Saussure. Me refiero en particular a los "signos" que he definido como *emblemas*: ese conjunto de imágenes u objetos que remiten a elementos concretos ("las tenazas indican la casa del sacamuelas") o abstractos ("la banda bordada para la frente quiere decir elegancia"). Desde luego, la equivalencia no es absoluta:

---

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

mientras en el signo lingüístico de Saussure convergen un concepto (significado) y una realidad acústica (significante), en el del italiano tenemos el enlace de un concepto con un ícono. Aunque en ambos casos existe la conformación de un sistema organizado: un código de signos esencialmente arbitrarios, pero adoptados por convencionalidad.<sup>7</sup>

Hay, entonces, una metodicidad y convencionalidad relativas en los "signos" de Calvino, lo cual permite pensar en un *código más o menos descifrable o legible*. Por tanto, no es extraño que si concibió los componentes visuales de la ciudad de Tamara como un sistema de "signos de un lenguaje", haya terminado por compararla con un *libro*: "La mirada recorre las calles como páginas escritas".

*La mirada recorre las calles como páginas escritas*. Hermosas y sugerentes palabras que bien sirven para lograr el propósito de Italo Calvino: ser "punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general". En el ensayo "La ciudad como texto", Michel Butor no se muestra ajeno a las reflexiones del autor italiano. Pero si en "Las ciudades y los signos. 1" los "signos" del lenguaje urbano son, primordialmente, elementos visuales significativos, en el ensayo de Butor lo son los trazos de la escritura misma. Comenta el francés: "Entiéndase [...] por texto de la ciudad, [...] la enorme cantidad de inscripciones que la cubren."<sup>8</sup> Y líneas abajo: "Cualquiera que sea el lugar donde me detengo, estoy sitiado, asediado, acometido por texto..." Creo que todos, con mayor o menor conciencia, hemos compartido la experiencia de Michel Butor: a cada paso nos asaltan anuncios en las calles, letreros en toda la red del metro, placas en las esquinas, mensajes en los escaparates, en los establecimientos de *fast food*, en los museos, en las bibliotecas, en las escuelas...

Y también Butor, aunque con distintos matices que adelante abordaré, concluye emparentando a la ciudad con un gran libro: "Hay ciudades más o menos literarias en el sentido en el que desempeñan un papel más o menos importante en el interior de la

---

<sup>7</sup> Véase la primera parte ("Principios generales") de Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso (Libro de bolsillo, 1227; México: Alianza, 1989)

<sup>8</sup> Michel Butor, "La ciudad como texto", en *Universidad de México: Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, No. 504-505, (Enero-febrero, 1993) p. 6.

literatura, al grado de que a veces resulta imposible ahondar en ciertas investigaciones sobre los clásicos sin haberlas visitado, consultado como se hace con los diccionarios."<sup>9</sup>

En el libro *Vigilar y castigar*, Michel Foucault reúne en su "ciudad punitiva" (donde la delincuencia se reduciría a través de un sistema ubicuo de imágenes y textos disuatorios) los signos visuales y los signos escritos que hallamos separados en Calvino y Butor:

He aquí, pues, cómo hay que imaginar la ciudad punitiva. En las esquinas, en los jardines, al borde de los caminos que se rehacen o de los puentes que se construyen, en los talleres abiertos a todos, en el fondo de las minas que se visitan, mil pequeños teatros de castigos. Para cada delito, su ley; para cada criminal, su pena. Pena visible, pena habladora que lo dice todo, que explica, se justifica, convence: *carteles, letreros, anuncios, avisos, símbolos, textos leídos o impresos*, todo repite infatigablemente el Código.<sup>10</sup>

También en Foucault, la ciudad se transfigura en un libro. El pensador explica que, en la "ciudad punitiva", el poder penal se hace "presente por doquier como escena, espectáculo, signo, discurso; *legible como a libro abierto...*"<sup>11</sup> La metáfora usada por Foucault no es, en absoluto, desacertada. Si todos los elementos signícos de la "ciudad punitiva" están concentrados en apartar del crimen, ese objetivo los vuelve sistemáticos y, en consecuencia, más eficazmente traducibles. Por lo cual, no es incorrecto hablar de la "ciudad punitiva" como una ciudad-libro. O, como hubiera preferido Michel Foucault, una *ciudad-Código Penal*.

Heredero del pensamiento foucaultiano —así sea como impugnador—, Michel de Certeau define a la ciudad como "el más desmesurado de los textos humanos". "Prácticas de espacio", tercera parte de su libro *La invención de lo cotidiano*, abre con una descripción de la ciudad de Manhattan vista desde el piso 110 del World Trade Center:

El espectador puede *leer* ahí un universo que anda de juerga. Allí *se escriben* las formas arquitectónicas de la *coincidatio oppositorum* en otro tiempo esbozada

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>10</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino (12a ed.; México: Siglo XXI Editores, 1987) pp. 116-17. El subrayado es mío.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 135. El subrayado es mío.

en miniaturas y en tejidos místicos. Sobre esta escena de concreto, acero y cristal que un agua gélida parte entre dos océanos (el Atlántico y el continente americano) los *caracteres* más grandes del globo componen una *gigantesca retórica* del exceso en el gasto y la producción.<sup>12</sup>

Y, párrafos adelante, agrega:

La torre de 420 metros [del World Trade Center] que sirve de proa a Manhattan sigue construyendo la ficción que crea lectores, que hace legible la complejidad de la ciudad y petrifica en un texto transparente su opaca movilidad.<sup>13</sup>

No debe extrañarnos que Michel de Certeau haya visto a la ciudad como un texto desmesurado. Sobre todo, si consideramos la tradición que le precede, de la que los nombres aquí convocados son un pequeño muestrario. Además, De Certeau amplió su propuesta de ciudad-texto al hablar de una “retórica del andar” por la urbe: todo un arte de interactuar con los espacios citadinos al transitarlos.<sup>14</sup>

Creo que ya tenemos los recursos de análisis suficientes para iniciar esa reflexión sobre la ciudad a la que Calvino nos invitaba. Antes, empero, haré una brevísima recapitulación. En principio, los cuatro autores han coincidido en caracterizar a la ciudad como un espacio donde impera la presencia de los signos. Éstos (ya textos, ya imágenes) se manifiestan con una regularidad que permite intuir un código más o menos sistematizado. Por supuesto, éste tiene una función comunicativa: enviar un mensaje determinado. Así, en la metáfora ciudad-libro no hay ninguna desmesura.

Debidamente comprobada la validez de la metáfora ciudad-libro, cambiemos los polos magnéticos, hagamos una inversión de la imagen: desarrollemos una investigación de la figura novela-urbe. Según hemos visto, en “La ciudad como texto”, Michel Butor afirma que para poder entender algunos libros es indispensable visitar la ciudad que ellos

---

<sup>12</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*, edición establecida y presentada por Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (Colección El Oficio de la Historia; México: Universidad Iberoamericana, 1996) p. 103. Los subrayados son míos.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>14</sup> Véase la sección “Hablar de los pasos perdidos”, en Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 109-115.

describen, consultarla “como se hace con los diccionarios”. No me parece absurdo asegurar que las palabras de Butor corren en dos direcciones complementarias: si es necesario atravesar una ciudad para comprender ciertos libros, también es válido afirmar que el primer acercamiento a una metrópoli puede partir de la lectura de un libro. De aquel que podríamos denominar *novela-urbe*.

Mi hipótesis se sustenta en lo siguiente: Michel Butor señaló la lectura como un instrumento para cruzar —y aprehender— los espacios habitables. En el ensayo “La filosofía del mobiliario”, escribe: “la realidad es que yo me paseo por un libro como me pasearía por una casa”.<sup>15</sup> Si el crítico francés se pasea por un libro como por una casa, no suena ilógico —tomando en cuenta “La ciudad como texto”— ampliar su afirmación para que incluya a la metrópoli entera. Así, me permito leer: “la realidad es que yo me paseo por un libro como me pasearía por una ciudad”.

No obstante, para poder recorrer un libro como si se tratara de una ciudad, antes debió, lógicamente, escribirse ese libro. Italo Calvino apunta que Honoré de Balzac fue el primero en intentar una novela-urbe. Según Calvino, el propósito del escritor francés era muy claro: “Convertir en novela una ciudad”.<sup>16</sup> La historia de la novela-urbe comenzaría, pues, hacia 1833, con *Ferragus*. Calvino explica: “Lo que en ese momento apasionaba a Balzac [se refiere a la época de redacción de *Ferragus*] era el poema topográfico de París...”; y adelante puntualiza: Balzac “fue el primero en tener [la intuición] de la ciudad como lenguaje”<sup>17</sup> Es comprensible que Cesare Pavese haya dicho escuetamente, al referirse a la ciudad en la obra balzaciana: “Es su Musa”.

En un capítulo de un libro aún inédito, “La dimensión espacial del relato”, Luz Aurora Pimentel examina las estrategias descriptivas, de “representación” lingüístico-semánticas, utilizadas por Balzac en *Papá Goriot*. A manera de conclusión parcial,

---

<sup>15</sup> Michel Butor, *Sobre literatura, II: Estudios y conferencias, 1959-1963*, trad. Carlos Pujol (2 vols.; Biblioteca breve, 254; Barcelona: Seix Barral, 1967) p. 73.

<sup>16</sup> Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, trad. Aurora Bernárdez (Marginales, 122; México: Tusquets, 1993) p. 146.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 147-48.

Pimentel señala: "...el narrador construye una *ciudad verbal* perfectamente inteligible tanto para los que conocen París como para los que la desconocen." Dada la continuidad del proyecto balzaciano, es probable que esa conclusión pueda aplicarse a todas las novelas del ciclo *Escenas de la vida parisiense*. Así, tendríamos que en éste se encuentra de manera constante la "representación" de París como una *ciudad verbal*.<sup>18</sup>

Luz Aurora Pimentel concentra su atención en las primeras páginas de *Papá Goriot*. Y subraya el efecto unificador, la ilusión de totalidad espacial que produce el que Balzac escalone adecuadamente sus descripciones del exterior urbano al interior doméstico: de la calle Nueva de Santa Genoveva a la pensión de la señora Vauquer. Finalmente, la estudiosa agrega unas frases que, líneas abajo, habremos de aprovechar para nuestro análisis de *Tiempo de silencio*:

...tanto el espacio interior como el exterior, así unificados, constituyen un gran connotador temático: presentación anticipada, complemento metafórico y aun sustituto de la descripción moral de los actores. Más tarde el mismo narrador enunciará, explícitamente, esta función temática: "en una palabra, toda su persona explica la pensión como la pensión implica su persona", en esa perpetua reversibilidad del espacio y del hombre que es típica de la *Weltanschauung* balzaciana.<sup>19</sup>

*Convertir en novela una ciudad*. La historia de este empeño no se ha detenido. Ha evolucionado, ciertamente. No son idénticas dos obras como *Ferragus* y *Las ciudades invisibles*. Y entre este par de esfuerzos creativos, miles de cuartillas se han escrito respondiendo al mismo propósito y muchas ciudades han llegado a ocupar un lugar destacado en las páginas de docenas de libros. Sin embargo, hacer la crónica de las obras y de los escritores de la ciudad abarcaría un espacio que rebasa los fines de este trabajo. Sólo diré que, aún en fecha tan cercana como 1995, el mexicano Norberto de la Torre

---

<sup>18</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, h. 32.

<sup>19</sup> *Ibid.*, hh. 36-37.

indica con naturalidad en la primera página de *Ciudad por entregas*: “Tengo a la ciudad como a una segunda piel y te la mando convertida en palabras, en obsesión, en cárcel.”<sup>20</sup>

¿Qué propósitos y características encierra el afán de convertir una ciudad en palabras? Por lo menos, puedo argumentar tres. Y estos, como se notará, son más complementarios que excluyentes. Creo que la intención primera de la novela-urbe nace del deseo irrefrenable de asir el conjunto a través de su descripción. Intención que podríamos denominar *descriptivo-cognoscitiva*. Unas palabras de Michel de Certeau, aunque referidas a la pintura antigua, me parece que prueban de manera satisfactoria esta opinión:

La voluntad de ver la ciudad ha precedido los medios para satisfacerla. Las pinturas medievales o renacentistas representaban la ciudad vista en perspectiva por un ojo que, no obstante, nunca había existido hasta ese momento. Inventaban a la vez el sobrevuelo de la ciudad y el panorama que éste hacía posible. Esta ficción ya transformaba al espectador medieval en ojo celeste. Hacía dioses.<sup>21</sup>

Como el pintor antiguo, el novelista también inventa una panorámica para lograr la mejor descripción. Como el espectador medieval, el escritor también aspira a tener ese “ojo celeste” que es, para ser más exactos, el ojo del *voyeur*. Ojo celeste que, dice De Certeau, “hacía dioses”. En literatura hará, por lo menos, diablos cojuelos: demonios capaces de levantar los tejados de las casas para invadir la intimidad. Así, el escritor se nos presenta, poco a poco, como una figura aún más radical: ansía participar de la condición aérea para tocar el ángulo más lejano de las habitaciones. Pero ambos, pintor y narrador, hacen de su obra un espacio para la descripción-cognición.

En el principio, sobre la tierra, era el caos. Y la mano del Señor permitió el paso del universo confuso a un mundo ordenado. Digamos que, con el novelista, ocurre otro tanto. Los ámbitos de la ciudad son la materia heteróclita que habrá de ordenar en las páginas de la novela-urbe. Narrar es, entonces, organizar el espacio. Por tanto, al

---

<sup>20</sup> Norberto de la Torre, *Ciudad por entregas* (Colección Potosí; México: Editorial Ponciano Arriaga-Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 1995) p. 7.

segundo propósito de los creadores cuando relatan la ciudad, podríamos llamarlo *intención organizativa*.

Si para explicar la intención descriptivo-cognoscitiva acudí a la imagen de la pintura antigua, para exponer la organizativa hablaré sobre el concepto de mapa. En “Del rigor de la ciencia”, prosa de *El hacedor*, Jorge Luis Borges demostró que el mapa perfecto es imposible: para que el plano de un Imperio pudiera llamarse puntual, habría de tener el tamaño del Imperio y coincidir exactamente con él. Desmesurada labor, ésta. Por lo cual, los mapas de que disponemos, más humildes, más humanos, son por necesidad una selección y representación de los elementos más importantes de la realidad. Considero que en la novela-urbe se observa un fenómeno paralelo: ante la imposibilidad de crear un “mapa” fidelísimo de la ciudad, se impone la tarea de elegir y plasmar los aspectos más sobresalientes del mundo representado.

Pero luego de escoger los puntos a representar y antes de reproducirlos sobre el plano, el cartógrafo ha de darles un nuevo orden. Debo aclarar que esto tiene muy poco de sentido figurado: no nace sólo de la imaginación metafísica de Borges. En el artículo “La representación cartográfica”, Pierre Jourde explica: “El mapa ordena y da órdenes: los elementos vivos o inertes están, dentro de la naturaleza, en desorden. Respetando su intrincación (el mapa no es más que un tablero o una matriz), el apunte cartográfico indica cercanías, subraya solidaridades o diferencias. *Escribir el lugar* de los hechos es un gesto de organización. Pero no todo puede estar sobre el mapa, este gesto también es una elección, pues ignora ciertos rasgos, elimina, selecciona y agranda otros; esta elección restringe la del lector del mapa que, a su vez, determina un campo de acción: el mapa da órdenes.”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 104.

<sup>22</sup> Pierre Jourde, “La representación cartográfica”, trad. Guadalupe Sánchez Nettel, en *Biblioteca de México*, No. 18 (Noviembre-diciembre, 1993) p. 13.

En el ensayo "La geografía de la imaginación", Guy Davenport anota: "No hay geografía sin mapas, ni mapas sin toponímicos".<sup>23</sup> Frase que traduzco en el siguiente sentido: no existe el espacio (sea natural, como el paisaje; sea creado, como la ciudad) sin que surja en el hombre la necesidad de la representación; y ésta es, inevitablemente, una labor selectiva. Denominar, dar un topónimo, es un proceso de jerarquización: del nombrar al no-nombrar se abre la brecha que separa al lugar esencial del accesorio. Y, finalmente, todos sabemos que "jerarquizar" es uno de los sinónimos de la palabra "ordenar".

La prueba básica para demostrar la intención organizativa de la novela-urbe la encuentro en *La invención de lo cotidiano*. Michel de Certeau explica con precisión y belleza:

En la Atenas de hoy día, los transportes colectivos se llaman *metaphorai*. Para ir al trabajo o regresar a la casa, se toma una "metáfora", un autobús o un tren. Los relatos podrían llevar también este bello nombre: cada día, *atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios*. Son recorridos de espacios.<sup>24</sup>

Como podemos darnos cuenta, en las intenciones descriptivo-cognoscitiva y organizativa hay un evidente grado de *subjetividad*. Según hemos visto, en la intención descriptivo-cognoscitiva, el novelista "inventa" el panorama a describir. Y, en la intención organizativa, al armar el entramado de la novela-urbe, el narrador *selecciona* los elementos que *él considera* fundamentales para su obra. Y, con los argumentos completos de lo anterior, podemos colegir que la novela-urbe encierra una tercera intención, caracterizada precisamente por la subjetividad: una *intención interpretativa*.

Narrar una ciudad es interpretarla. Y nadie es más consciente de ello que Italo Calvino. En *Las ciudades invisibles*, encontramos no sólo una narración, sino también la conciencia de esa narración. Por esto, Calvino no usa una voz omnisciente que dirija el

---

<sup>23</sup> Guy Davenport, "La geografía de la imaginación", trad. Juan Villoro, en *Biblioteca de México*, No. 15-16 (Mayo-agosto, 1993) p. 4.

<sup>24</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 127. El subrayado es mío.

relato: utiliza la palabra subjetiva de Marco Polo. Palabra hiperbólica o reflexiva, palabra falible o fabuladora. Calvino-Marco Polo sabe que la ciudad es como una partitura: entre el pentagrama y la ejecución se impone la calidad del intérprete. Así, encontraremos líneas espléndidas. Por ejemplo, donde Calvino-Marco Polo explica: "Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai [léase, Gran Kan], que no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe."<sup>25</sup>

De hecho, en *Las ciudades invisibles*, Calvino nos demuestra que la verdadera riqueza de la narración radica no sólo en ésta, sino más bien en los espacios que se dejan libres para la interpretación. En uno de los diálogos entre el Gran Kan y Marco Polo (diálogos que son verdaderos puntales de la conciencia de la narración y de la meditación sobre la urbe) nos enteramos de que cuando el veneciano llegó a Oriente ignoraba la lengua del emperador. Marco Polo, entonces, se valía de las señas para comunicarse con el Kan y referirle sus viajes. También empleaba objetos y mercancías, que adquirirían un valor significativo. Sin embargo, en cada ensayo de comunicación mediante señas y objetos, siempre quedaba un pequeño margen para la duda y la interpretación:

...lo que hacía precioso para Kublai todo hecho o noticia referidos por su inarticulado informador era el espacio que quedaba en torno, un vacío no colmado de palabras. Las descripciones de ciudades visitadas por Marco Polo tenían esta virtud: que se podía dar vueltas con el pensamiento en medio de ellas, perderse, detenerse a tomar el fresco, o escapar corriendo.<sup>26</sup>

En el párrafo anterior, Calvino destaca el valor de la interpretación de todo relato. En el siguiente, pondera el papel del escucha (entendamos, también, lector) ante la historia que se le refiere:

—Yo hablo, hablo —dice Marco— pero el que me escucha retiene sólo las palabras que espera. Una es la descripción del mundo a la que prestas oídos benévolos, otra la que dará la vuelta de los corrillos de descargadores y gondoleros en los muelles de mi casa el día de mi regreso, otra la que podría dictar a avanzada edad, si cayera prisionero de piratas genoveses y me pusieran

---

<sup>25</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez (México: Minotauro, 1993) p. 73.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 50.

al cepo en la misma celda junto con un escritor de novelas de aventuras. *Lo que comanda el relato no es la voz: es el oído.*<sup>27</sup>

Escribir una novela-urbe es, así, una operación interpretativa. Y leerla es echar a andar el mecanismo de interpretación de cada uno de los lectores. En *Ciudad por entregas* de Norberto de la Torre, la voz narrativa lo expresa con exactitud y fineza: "Te hablo desde mi ciudad que no es la tuya aunque vivas enfrente y la pisemos juntos en las tardes."<sup>28</sup> Cuestiones de interpretación, pues.

La propuesta central de este apartado es la siguiente: leer *Tiempo de silencio* es leer una novela-urbe. Como veremos, en *Tiempo de silencio* se cumplen las tres intenciones que, según sugerí, se observan en lo que de modo general llamo novelas-urbe. Por lo tanto, podemos entender a *Tiempo de silencio* como el testimonio de la manera en que Luis Martín-Santos describió-conoció, organizó e interpretó a la ciudad de Madrid.

Ahora, habrá que subrayar algunas cuestiones. Existe consenso sobre la importancia fundamental que ejerció *Ulises* en la creación de *Tiempo de silencio*. El propio Martín-Santos señaló a *Ulises* como una de sus obras predilectas.<sup>29</sup> De hecho, uno de los críticos más importantes de *Tiempo de silencio*, Alfonso Rey, ha sugerido opiniones del siguiente calibre: "...probablemente, sin *Ulysses* no habría habido *Tiempo de silencio*".<sup>30</sup>

Sin embargo, quizás no sólo esa novela de Joyce ejerció influencia en la obra de Martín-Santos. Me parece que la crítica debiera poner más atención al peso que pudieron tener otras obras de James Joyce en la creación de *Tiempo de silencio*. Sobre todo, pienso

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 147-48. Los subrayados son míos.

<sup>28</sup> Norberto de la Torre, *op. cit.*, p. 9.

<sup>29</sup> Véase la entrevista realizada por Janet Winecoff Díaz y reproducida en Juan Luis Suárez Granda, "*Tiempo de silencio*": Luis Martín-Santos (Madrid: Alhambra, 1986) p. 140.

en el volumen de cuentos *Dublineses*. El relato "La casa de huéspedes", por ejemplo, ofrece interesantes puntos de contacto con los episodios de la pensión de *Tiempo de silencio*. Por ello, es increíble que ningún estudioso haya señalado esos paralelismos entre el cuento y la novela. Entre éstos destacan: el interés en pintar la vida en las pensiones; la presencia de la mujer desvalida que tiene que hacerse cargo de su hija ante el padre ausente; la aparición de un joven ingenuo, aunque excelente prospecto para enlace matrimonial; la cacería de éste por la madre de la joven; la entrega amorosa de la muchacha; el compromiso forzoso del joven.

Pero mi propósito no es señalar sistemáticamente la influencia que pudo haber ejercido *Dublineses* en *Tiempo de silencio*. Mi intención al sugerirlo es más general: subrayar el hecho de que, en *Dublineses*, Joyce hizo un retrato del alma de Dublín al hacer un retrato del alma de sus habitantes. Y no es casual la extraordinaria coherencia del libro, pues, desde la redacción del primer relato, Joyce ya tenía en mente la totalidad del proyecto: "denunciar el alma de esa hemiplejía o parálisis que algunos llaman ciudad".<sup>31</sup>

En buena medida, tenemos que ocurre otro tanto con *Tiempo de silencio*: al hacer una pintura de sus habitantes, Luis Martín-Santos procuraba presentar un fresco de Madrid durante la posguerra. Y, en tanto cumplía con esta intención, Luis Martín-Santos, como antes Joyce, hace de su novela una denuncia contra el *statu quo*.

Ahora bien, si la crítica, como he dicho, no se ha ocupado de indagar los puntos de contacto entre *Dublineses* y *Tiempo de silencio*, sí existen trabajos que estudian la influencia que el *Ulises* tuvo en la novela de Martín-Santos. Y son dos los que destacan. El primero es un artículo de Julian Palley: "El periplo de Don Pedro. *Tiempo de silencio*",<sup>32</sup> sobre el recorrido que hace el personaje a través de Madrid y las coincidencias

---

<sup>30</sup> Alfonso Rey, *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"* (2a ed.; Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1980) p. 5.

<sup>31</sup> James Joyce, *Dublineses*, trad. Guillermo Cabrera Infante (Libro de bolsillo, 548; Madrid: Alianza, 1991). La cita está en la cubierta del libro y no se especifica la fuente.

<sup>32</sup> Julian Palley, "El periplo de Don Pedro. *Tiempo de silencio*", en *Novelistas españoles de postguerra*, ed. Rodolfo Cardona (Persiles, 96; Madrid: Taurus, 1976) pp. 167-183.

argumentales entre las dos novelas. El segundo, de Alfonso Rey e incluido en *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, es una ampliación del ensayo de Palley.

Al analizar las convergencias entre las obras, Alfonso Rey apunta:

Se aprecia una primera coincidencia en el marco espacial de los dos relatos. El deambular de Pedro y, en menor medida, de otros personajes, por las calles de Madrid recuerda el de Leopold Bloom y Stephen Dedalus por las calles de Dublín, de modo que en ambos casos una ciudad condiciona el quehacer de los protagonistas, a la vez que el itinerario de éstos permite descubrir los entresijos de aquélla.<sup>33</sup>

De la cita anterior podemos derivar la distancia que separa las obras de Joyce y Martín-Santos, y el puente que enlaza a *Tiempo de silencio* con la novela-urbe balzaciana. Alfonso Rey destaca que en *Ulises* y *Tiempo de silencio* la ciudad "condiciona el quehacer de los protagonistas". Sin embargo, en la segunda no sólo la metrópoli influye sobre los personajes: de igual modo, ellos ejercen un influjo sobre la urbe. Y esto, porque "un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre..."<sup>34</sup> Así, en la obra de Martín-Santos, también la ciudad es un personaje de primer orden. Con lo cual, tenemos que en *Tiempo de silencio* existiría un *protagonismo simultáneo*: el del hombre (Pedro) y el de su ciudad (Madrid).

En lo anterior radica el parentesco de Balzac y Martín-Santos. Recordemos que Luz Aurora Pimentel, al analizar *Papá Goriot*, subraya la "perpetua reversibilidad del espacio y del hombre" ("toda su persona explica la pensión como la pensión implica su persona"). Pimentel asegura que esa reversibilidad es "típica de la *Weltanschauung* balzaciana". Y, en la cita de *Tiempo de silencio*, podemos constatar que Martín-Santos, a nivel literario, compartía idéntica *visión del mundo*.

---

<sup>33</sup> Alfonso Rey, *op. cit.*, p. 5.

<sup>34</sup> Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio* (Narrativa actual, 69; Barcelona: RBA Editores, 1993) p. 18. En adelante, todas las referencias acerca de *Tiempo de silencio* serán de esta edición, y estarán indicadas únicamente por el (los) número(s) de la(s) página(a) entre paréntesis. Esta cita, por ejemplo, se habría consignado así: (pág., 18)

En este seguimiento general de *Tiempo de silencio* como novela-urbe, he destacado las obras fundacionales de Honoré de Balzac y James Joyce. Sin embargo, podrían agregarse a una genealogía indirecta de *Tiempo de silencio* algunos textos de la tradición hispánica. Digamos, *ciudades verbales* como el Madrid de algunas novelas de Benito Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*, por ejemplo). O, también, la Vetusta-Oviedo de *La Regenta* de Leopoldo Alas "Clarín". Sobre este particular, tampoco ha declarado nada la crítica especializada.

Volvamos por un momento al ensayo "La ciudad como texto". Como indiqué, Michel Butor señala que el recorrido de una urbe permite una comprensión más cabal de ciertos libros. Y me pareció lícito sugerir que esta afirmación tenía una interpretación de sentido opuesto, mas complementario: el primer acercamiento a una metrópoli puede comenzar con la lectura de alguna novela. Las páginas siguientes intentarán mostrar a *Tiempo de silencio* como una obra con la cual podemos iniciar una aproximación al Madrid de la posguerra. A la ciudad de Madrid que percibió Luis Martín-Santos.

En tanto el autor postulaba el protagonismo simultáneo del hombre y de su ciudad, es comprensible que las dos primeras secuencias de *Tiempo de silencio* estén consagradas a la presentación de Pedro y de Madrid. Y, dado ese protagonismo sincrónico, se entiende que un cambio en el orden de las secuencias inaugurales no altere la comprensión de la trama: el que apareciera primero el pasaje sobre las "ciudades sin catedral" y luego el monólogo inicial de Pedro en nada afectaría a la narración.

Si bien el texto íntegro de *Tiempo de silencio* nos conduce al conocimiento de la capital española durante el franquismo, es la segunda secuencia la que nos abre las puertas a la inteligencia de ese Madrid y las páginas donde mejor se condensa el carácter de esta ciudad. Por lo cual, mi primer acercamiento a *Tiempo de silencio* será a través de esa secuencia, pues "es tal vez la más rica y significativa de toda la novela".<sup>35</sup> Es, también, el pasaje más visitado por la crítica en general.

---

<sup>35</sup> Juan Luis Suárez Granda, *"Tiempo de silencio": Luis Martín-Santos* (Madrid: Alhambra, 1986) p. 127.

Y es explicable que la mayoría de los trabajos sobre *Tiempo de silencio* aludan a la secuencia segunda. Ya desde la primera lectura se hace patente su calidad. Y sea el análisis crítico sobre algún aspecto del lenguaje, sea sobre el trasfondo existencial, o sea sobre el retrato de la sociedad de la posguerra, casi siempre se aborda el célebre pasaje. Por ejemplo, en un intento de resumir los diversos ángulos hasta hoy estudiados de la secuencia, Juan Luis Suárez Granda compendia en seis puntos lo que él entiende por tipicidad de ese texto: "Se trata de un texto típico de Martín-Santos, que reúne los rasgos estilísticos e ideológicos más frecuentes en él".<sup>36</sup> Luego, viene el desglose de los seis puntos. Además, Suárez Granda enlista cuatro aspectos que sintetizan la originalidad de la segunda secuencia frente a la tradición de la literatura española. Y, finalmente, concluye: "La secuencia segunda de *Tiempo de silencio* tal vez sea lo más martinsantesco de una novela personalísima."<sup>37</sup>

Sin embargo, aún es el análisis de Alfonso Rey el mejor trabajo sobre la secuencia segunda. En el subcapítulo "Las descripciones" de *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, el estudioso dedica diez páginas al pasaje.<sup>38</sup> Y dada su importancia, esas cuartillas se irán reflejando —sea para adherirme, sea para discutir— a lo largo de este apartado.

Como vimos, son tres las intenciones que sugerí se desprenden de una novela-urbe. Y, en la secuencia segunda, una de las más importantes de *Tiempo de silencio*, podemos verificarlas. En su *Historia de la novela social (1942-1975)*, por ejemplo, Santos Sanz Villanueva se refiere así al pasaje:

Toda la larga y barroca descripción del comienzo de la novela sobre las ciudades es un trasunto de la configuración político-moral de Madrid, pero resulta, a la vez, e incluso antes, una ordenación anárquica, valga la paradoja, de hábitos y concepciones de toda nuestra historia nacional.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>38</sup> Véase Alfonso Rey, *op. cit.*, pp. 65-75.

Del párrafo anterior podemos derivar, al menos, dos de las intenciones propuestas. En primer lugar, la descriptivo-cognoscitiva, pues Sanz Villanueva subraya el aspecto descriptivo de la secuencia y aun la califica estilísticamente: "larga y barroca". Después, nos remite a la intención organizativa al caracterizar al pasaje como "ordenación anárquica". Es pertinente glosar esta frase. Creo que el adjetivo que más convendría a la secuencia es "subjetiva" —considerando lo subjetivo, por la selectividad, de la intención organizativa— más que "anárquica". Un escritor tan riguroso como Luis Martín-Santos puede hacer los mayores despliegues de subjetividad consciente, mas pienso que en esto poco o nada hay de anárquico.

Aún más preciso es Juan Carlos Curutchet al valorar la secuencia. En su libro *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, indica:

...en numerosos pasajes (como en aquella reflexión del comienzo sobre la vida de la urbe madrileña), Martín-Santos se vale de un procedimiento bastante cercano a aquél, tan característico de la poesía moderna, que Leo Spitzer llamó *enumeración caótica*. El hecho es significativo, puesto que esto no es mera descripción, ni tampoco —por supuesto— caos. Es descripción en la medida en que rescata con nitidez la imagen de la cosa verbalmente representada. Es caos en la medida de que las más dispares observaciones son barajadas en vertiginosa sucesión.<sup>40</sup>

Curutchet habla de "enumeración caótica", con lo cual remite a la intención descriptiva de la secuencia segunda, ya que, para él, "enumeración" equivale a "descripción". Sin embargo, tampoco aquí convengo con la pertinencia del adjetivo aplicado. La descripción dada por Martín-Santos nada tiene de caótica, pues está cimentada en una selección y organización de los elementos citados. Es decir, el autor vincula adecuadamente la intención descriptivo-cognoscitiva con la intención organizativa.

---

<sup>39</sup> Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, II (2 vols.; Madrid: Alhambra, 1980) p. 846.

<sup>40</sup> Citado en Juan Luis Suárez Granda, *"Tiempo de silencio": Luis Martín-Santos* (Madrid: Alhambra, 1986) pp. 129-130.

Lo que Juan Carlos Curutchet sí observa con mucha perspicacia es la intención interpretativa del texto:

[el pasaje sobre las ciudades] es, también, *interpretación*, una lúcida interpretación en la medida en que estas caóticas impresiones se articulan en una imagen de conjunto de impresionante nitidez. *La maestría del novelista se revela por su capacidad de dar como descripción lo que es, en el fondo, una interpretación.*<sup>41</sup>

Ahora, revisemos algunas de las ideas de Alfonso Rey. Como señalé, este crítico dedica diez páginas al comentario de la secuencia segunda. En realidad, las consagra, en lo fundamental, al primero de los cuatro párrafos que integran el pasaje. El párrafo inicial, como recordamos, comienza y termina con las palabras "Hay ciudades... que no tienen catedral", respectivamente, y entre ellas se suceden 27 frases anafóricas. Y, en éstas, encontramos referencias de todo tipo: históricas, geográficas, culturales, étnicas, de caracterización nacional, entre otras.

Y en el análisis de Alfonso Rey podemos, también, observar las tres intenciones verificables en la novela-urbe. En el párrafo que transcribiré, por ejemplo, tenemos las intenciones descriptivo-cognoscitiva y organizativa:

Pues bien, aprovechando para nuestros propósitos esa idea de Wimsatt [según la cual "el mérito de una obra literaria depende de la presencia de diversos rasgos unificados bajo un principio común"] podríamos decir que el interés de la *descripción* que hemos comentado estriba, más que en la variedad de imágenes y recursos, en la *supeditación* [léase, *organización*] de todos ellos a una *idea o imagen central*. Lo esencial, y lo unificador en el fragmento citado, es la polivalencia del vocablo "ciudades".<sup>42</sup>

Me gustaría agregar algo más. Si bien todas las referencias de la secuencia segunda se organizan en torno al elemento semántico "ciudades", es el uso de la anáfora el factor estilístico regente. La repetición sistemática del adverbio "tan", más que un alarde

---

<sup>41</sup> *Loc. cit.* El subrayado es mío.

<sup>42</sup> Alfonso Rey, *op. cit.*, p. 73. Los subrayados son míos.

técnico, es lo que permitió a Luis Martín-Santos unificar en su discurso los aspectos más disímbolos: ya históricos, ya geográficos, ya sociales, etc.

Por último, en el siguiente párrafo, Alfonso Rey remarca lo que hemos denominado intención interpretativa del pasaje segundo de *Tiempo de silencio*:

El autor juega con la contigüidad que existe entre los conceptos de Madrid como ciudad, como centro de poder político, como escenario de acontecimientos históricos y culturales y como sede real o figurada de unos habitantes (madrileños y españoles, respectivamente). El permanente tránsito entre los diferentes niveles es lo que otorga a la descripción su riqueza de significados. En unos casos el fragmento se ciñe a los límites materiales y conceptuales de la ciudad, mientras que en otros se remonta a un panorama más amplio. Consigue de este modo el autor, sin perder concreción ni riqueza de detalles, elevarse a una perspectiva más ambiciosa, que le permite ofrecer un panorama crítico de la historia de España y de los fuertes condicionamientos que pesan sobre el hombre español en general y sobre el protagonista Pedro en particular.<sup>43</sup>

Y, por supuesto, ese "panorama crítico de la historia de España" es, antes que cualquier otra cosa, la muy personal interpretación de Luis Martín-Santos de la presente decadencia española.

En el artículo "Notas sobre cómo percibir la ciudad", Dore Ashton apunta: "Conocer una ciudad es ser capaz de invocar un congénero de metáforas significativas."<sup>44</sup> Pocos escritores españoles conocieron una ciudad como Luis Martín-Santos conoció Madrid. Y, desde mi perspectiva, Martín-Santos construyó el párrafo inicial de la secuencia segunda a través de "un congénero de metáforas significativas".

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>44</sup> Dore Ashton, "Notas sobre cómo percibir la ciudad", trad. Gloria Benuzillo, en Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, *La ciudad: Concepto y obra (VI Coloquio de Historia del Arte)* (Estudios de Arte y Estética, 19; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987) p. 37.

En el análisis que hace Alfonso Rey del pasaje, comenta cada una de las 27 frases anafóricas del primer párrafo. Desde luego, reconozco que su lectura es muy certera. Sin embargo, tiene la limitante de ser muy literal. Por tanto, nunca estudia las frases desde un posible *perfil metafórico*. Dore Ashton dice que, para conocer una ciudad: “La memoria, o la historia son indispensables. Los sueños lo son también.”<sup>45</sup> Y la exégesis de Alfonso Rey sólo recurre a la historia, nunca a los sueños. Por lo cual, intentaré ir un poco más allá que Alfonso Rey. Porque, para cruzar la ciudad verbal que es *Tiempo de silencio*, la historia es primordial; pero, siendo una construcción literaria, “los sueños lo son también”.

Es mi tesis que las dos primeras frases y la conclusión del párrafo inicial, complementadas por algunas otras, son la clave de interpretación del Madrid que Martín-Santos quería presentar y denunciar. De esas frases, Alfonso Rey se contenta con decir que “son algo genéricas”. Así, su verdadero significado, que me parece importantísimo, se le escapa o lo hace a un lado: se pierde. En contraste, sin abandonar una lectura rigurosa, mas dando lugar a lo metafórico, creo que esas frases pueden servir como base a una explicación de la novela entera.

En *Tiempo de silencio*, la ciudad de Madrid está caracterizada así: “Hay ciudades tan *descabaladas*, tan *faltas de sustancia* histórica... que *no tienen* catedral.” (págs. 15-16; los subrayados son míos) Es decir, está definida por sus constantes carencias: “descabaladas”, “faltas de...”, “no tienen...” Descabalado: descabal o no cabal o incompleto. Luego, la capital de España está marcada, para Martín-Santos, por el *vacío*.

La idea anterior se ve confirmada por la peculiar visión que Luis Martín-Santos tenía del lenguaje como vehículo de expresión literaria. Jo Labanyi logró discernir con claridad esa visión y la describió de la siguiente manera:

Martín-Santos utiliza la retórica en dos sentidos opuestos. Por un lado, intenta describir la realidad tal como es, pero lo que describe es la no realidad de la escasez o de la frustración de las posibilidades. Por otro lado, utiliza el lenguaje para dar una versión falsificada de la realidad, en términos de lo que no

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 38.

es. En los dos casos, lo que se describe es una presencia aparente que se refiere a una ausencia.

[...]

Para Martín-Santos, el lenguaje es una fuente de significación, por servir más para describir lo que no es, que lo que es. La única definición que se puede dar del significado de la realidad es la de "no ser" lo que el hombre pensó o quiso; mientras que la visión humana de la realidad no tiene más sentido que el de "no ser" lo que la realidad es. El significado de la existencia humana, y también del mundo exterior, lo constituye una ausencia.<sup>46</sup>

En este sentido, un pasaje de *Tiempo de silencio* sobre Cervantes y don Quijote, incluido en la secuencia de las "espirales", me parece básico:

¿Qué es lo que ha querido decirnos el hombre que más sabía del hombre de su tiempo? ¿Qué significa que quien sabía que la locura no es sino *la nada, el hueco, lo vacío*, afirmara que solamente en la locura reposa el ser-moral del hombre? (pág. 75; los subrayados son míos)

No obstante, para comprender las líneas anteriores, se precisan algunas puntualizaciones. Me parece que la gran lección que Martín-Santos aprendió de Cervantes fue la del uso de la *ironía*. Y Jo Labanyi, nuevamente, es quien mejor lo ha visto. En principio, transcribiré la definición de "ironía" con la que Labanyi trabaja:

Según [Jonathan] Culler [autor del libro *Flaubert: The Uses of Uncertainty*], la ironía está presente cuando nos enfrentamos con un "espacio" en el texto que se resiste a la interpretación, pero que, al mismo tiempo, requiere ser interpretado. El "espacio" de la ironía parece estar "vacío" de significado, pero esto es una ilusión. Es un "espacio" ambiguo, ya que el sentido literal y el sentido implícito parecen contradecirse, pero al mismo tiempo se confunden.<sup>47</sup>

El párrafo sobre Cervantes y don Quijote es, precisamente, un punto de la novela "que se resiste a la interpretación, pero que, al mismo tiempo, requiere ser interpretado". Y, para desentrañarlo, hay que entender que está tocado por el suave roce de la ironía, o sea, de la ambigüedad. En principio, debemos sospechar ambigüedad en la locura misma.

---

<sup>46</sup> Jo Labanyi, *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"* (Persiles, 162; Madrid: Taurus, 1985) pp. 122 y 124.

Por lo cual, podemos suponer que el párrafo alude a una locura "literal" o real, y a una locura "no literal" o ambigua. Entonces, ¿qué clase de locura aqueja a don Quijote? Una locura ambigua, una demencia sólo *aparente*. Porque lo "que Cervantes está gritando a voces es que su loco no está realmente loco..." (pág. 76) Por tanto, si la locura mencionada en el párrafo no es real, también los valores referidos a ella se contagian de "no literalidad" o "ambigüedad". Así, tendríamos que frente a "la nada, el hueco, el vacío" literales de la locura real están "la nada, el hueco, el vacío" aparentes de la locura fingida de Don Quijote. Esto explicaría que, en asumir una locura aparente, como el personaje cervantino, radique el verdadero "ser-moral" del hombre". Pero, ¿por qué adoptar una demencia ficticia y, en consecuencia, un vacío "no literal", falso? Para poder denunciar libremente el *vacío literal*, el *vacío auténtico*. Y éste consistía, en la época de Cervantes, en el *vacío real* de los males sociales, en la *nada real* de la decadencia española durante el S. XVI.

Luis Martín-Santos hace algo muy similar en la secuencia segunda. Si en el pasaje sobre la locura quijotesca se revela un vacío real mediante un vacío aparente, en la secuencia sobre las ciudades un vacío aparente delatará, también, un vacío real. Al comienzo, Martín-Santos nos muestra la falta de catedral en Madrid como un vacío en apariencia inocuo. Sin embargo, a lo largo de la novela, como veremos, se nos presentará como un vacío absolutamente significativo.

Y es que ningún vacío es in-significante. En el texto "Para una teoría de los lugares", Norberto de la Torre escribe: "M. Augé define lugar, como un espacio que propicia la memoria, una construcción simbólica y concreta donde ocurren hallazgos y desencuentros. Por contraste, el no lugar es un espacio insignificante, un puro tránsito marcado por la soledad y la indiferencia."<sup>48</sup> Y más adelante: "El lugar no existe, es una cualidad de la conciencia, un invento para ocultar la nada. [...] Bajo esta perspectiva *el no*

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>48</sup> Norberto de la Torre, *La casa y otros lugares* (Las Cascadas Prodigiosas, 2; México: Verdehalago, 1997) p. 71.

lugar pierde también su calidad de nada, lo significa todo por ausencia.”<sup>49</sup> La verdad sea dicha, Norberto de la Torre no se apega estrictamente a las definiciones que Marc Augé desarrolla en su libro *Los “no lugares”, espacios del anonimato*<sup>50</sup>. Sin embargo, no me interesa confrontarlos: debemos entender que, mientras Augé crea una teoría sistemática, De la Torre intenta una recreación, de aspiraciones poéticas, de esa teoría. Lo que quiero destacar es que, si De la Torre concibe que el “lugar es una metáfora, como el tiempo y el sujeto”<sup>51</sup>, es lógico que piense el “no lugar” como otra especie de metáfora.

En *Ciudad por entregas*, Norberto de la Torre incluye un texto titulado “Eva”, el cual comienza así: “Esta ciudad se llama Eva y le gusta jugar con las serpientes”.<sup>52</sup> Heredero de Italo Calvino, De la Torre parece pretender que sus textos sean, también, el arranque de una reflexión sobre la ciudad. Y resulta sugerente que a una de sus ciudades la nombre *Eva*. Inicialmente, podríamos pensar que Eva, ciudad-mujer desnuda, carece de significaciones. Empero, precisamente de la desnudez, de la carencia de atavíos es de donde nacen todos sus posibles simbolismos. Luego, en la ciudad de Eva, es una *falta* lo que la vuelve *significativa*, lo que la convierte en “una metáfora, como el tiempo y el sujeto”.

En el Madrid de *Tiempo de silencio*, ¿qué puede significar la falta de una catedral? La mayoría de los especialistas han visto en la novela una crítica al pensamiento de José Ortega y Gasset. Sobre todo, por la sátira implacable a su conferencia sobre el “perpectivismo” y por identificarlo con el Gran Buco del cuadro de Francisco de Goya. Ahora bien, Juan Luis Suárez Granda dice que “Ortega señalaba la admiración que le producían las catedrales europeas; él las consideraba emblemáticas de unas ciudades que posibilitaron el desarrollo económico y técnico del mundo moderno del que España ha

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 74-75. El subrayado es mío.

<sup>50</sup> Cfr., en especial, el capítulo “De los lugares a los no lugares”, en Marc Augé, *Los “no lugares”, espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita N. Mizraji (Colección Comunicación y Sociología; Barcelona: Gedisa, 1993) pp. 81-118.

<sup>51</sup> N. de la Torre, *La casa y otros lugares...*, p. 75.

<sup>52</sup> N. de la Torre, *Ciudad por entregas...*, p. 48.

permanecido al margen.<sup>53</sup> Por esto, en la cuestión de las catedrales, habría un punto de acuerdo entre Martín-Santos y Ortega, pues, según Alfonso Rey, “el juicio ‘hay ciudades que no tienen catedral’ equivale también a algo así como ‘España no marcha a la altura de la civilización europea’.”<sup>54</sup>

Sin embargo, ¿por qué un vacío en la ciudad de Madrid afecta a toda España? En principio, porque varias de las frases anafóricas, de acuerdo al análisis de Alfonso Rey, se refieren no sólo a Madrid, sino que lo trascienden hasta incluir al país entero. También, porque la frase “Hay ciudades... que no tienen catedral” tiene un valor metonímico: “Esta frase tiene el mismo carácter metonímico que el inciso, pues es aplicable tanto a Madrid en cuanto ciudad como a España en cuanto a nación ajena a ciertas manifestaciones de la cultura europea...”<sup>55</sup>

Entonces, tenemos que la falta de catedral viene a significar la falta en España de un desarrollo cultural y económico digno de una nación europea. Y un pasaje al interior de *Tiempo de silencio* refuerza la idea. Durante una cena en la pensión se habla de España como “un país que *no es Europa*” (pág. 72; el subrayado es mío). Así, la España de la posguerra es caracterizada por Martín-Santos no por *lo que es efectivamente*, sino por *lo que no es*. Una España marcada por sus ausencias y sus huecos: por su *vacío*. Y esto es lo dramático y significativo de la secuencia segunda, y que la crítica no ha explorado debidamente: es la puerta de acceso a una ciudad verbal definida por un vacío que toca todos los aspectos de la vida ciudadana.

Al inicio de este apartado, hablamos sobre la “ciudad punitiva” concebida por Michel Foucault. En ella, todos los signos, visuales o escritos, apuntan a las leyes del Código Penal, con lo cual se disuadiría de propósitos delictivos. En la novela-urbe que es *Tiempo de silencio*, prácticamente todos los “signos”, es decir, frases y escenas representadas, indican el vacío de la vida en Madrid. Por lo tanto, si hay una “ciudad

---

<sup>53</sup> J. L. Suárez Granda, *op. cit.*, p. 128.

<sup>54</sup> A. Rey, *op. cit.*, p. 72.

<sup>55</sup> *Loc. cit.*

punitiva” en el pensamiento foucaultiano, en *Tiempo de silencio* hallamos la representación de lo que podría llamarse “ciudad del vacío”.

Uno de los momentos más importantes de *Tiempo de silencio* es la crónica de los hechos del sábado por la noche. En ella, se incluye el recorrido de Pedro por las calles de Madrid, que propicia las meditaciones sobre Cervantes en seis “espirales sucesivas” (pág. 76). Y, tras el trayecto-reflexión, Pedro llega al café Gijón, donde se reúne con Matías. Es interesante el contraste entre la *plenitud* (en el sentido etimológico de *plenus*, es decir, “lleno”) de los pensamientos de Pedro durante la caminata y el ambiente de *vacío* del café. Y el investigador es consciente de ese vacío, pues, 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.” (pág. 78)

Pero la claudicación no tarda en hacerse definitiva. Sólo bastan una tasa de café y dos copas de ginebra: “Pidió su segunda ginebra y comenzó a animarse. Había tomado también un café solo. Sentía la cabeza fuerte y tenía tentaciones vagas. La conversación le había animado a pesar de su *vacío* espiroideo.” (pág. 82; el subrayado es mío)

La charla versa sobre literatura. Con esnobismo, se asumen poses, se desdeña a todo el mundo, se reparten consejos que nadie escucha porque nadie cree necesitar. Así, “fumando mucho, hablando sin parar y no escuchando, aseguran entre todos la continuidad generacional e histórica de ese *vacío* con forma de poema o garcilaso que llaman literatura castellana.” (pág. 80; el subrayado es mío)

Luis Martín-Santos es implacable en su arremetida contra ese pedantismoseudoliterario. Cuando Pedro llega al café, busca con la mirada algún rostro conocido. Y Martín-Santos describe así su entrada al local: “Al fondo Matías alzó un brazo. Para llegar hasta allá era preciso atravesar el caos sonoro, las rimas, los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras *vacías* de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas...” (pág. 80; el subrayado es mío)

El último párrafo de la secuencia número 13 resume el ambiente vacuo del café y, de manera tangencial, de la ciudad:

Indiferentes siguieron hablando [Pedro, Mañas y una muchacha "con un jersey amarillo limón a tono con sus formas" (pág. 81)], simbiotizándose, apelmazados en una única materia sensitiva. La ciudad, el momento, la rigidez propia de una determinada situación, de unos determinados placeres, de unas prohibiciones inconscientemente acatadas, de un vivir parásito pecaminosamente asumido, de un desprenderse de dogmas dogmáticamente establecido, de un precisar de normas estéticamente indeterminado, de un carecer de norte con varonil violencia —aunque con estéril resultado— urgentemente combatido, los hacían tal como sin remedio eran (como ellos creían que eran gracias a su propio esfuerzo). El bajarrealismo de su vida no llegaba a cuajar en estilo. *De allí no salía nada.* (pág. 82; el subrayado es mío)

Como recordamos, durante la velada, la chica del jersey amarillo limón sale de escena y se incorpora un pintor alemán de tendencia neoexpresionista. Luego de beber hasta quedar ligeramente borrachos, Pedro y Matías aceptan la invitación del alemán a visitar su estudio y conocer su obra.

Evidentemente, Luis Martín-Santos utiliza con cierta frecuencia las artes plásticas para enviar algún mensaje de importancia. Esto es notorio, sobre todo, en la secuencia 32, donde se describe y comenta la *Escena de brujas* de Francisco de Goya. Por ello, es extraño que ningún crítico haya analizado con mayor detenimiento el episodio desarrollado en el estudio del pintor alemán.

Cuando llegaron al lugar, tras encender la luz, ante Pedro y Matías "aparecieron casi innumerables lienzos que tapizaban las paredes del amplio estudio, todos los cuales estaban constituidos por desnudos sonrosados de mujeres gorditas." (pág. 86) Después nos enteramos de que no se trata de la obra del alemán, sino de la de su compañero español de habitación. Matías opina que la producción de su compatriota es muy buena: "—Notable [...] Tiene magma." (pág. 86) Pero el alemán usa un adjetivo para calificarlas: "¡Shocking!" (pág. 87) Matías insiste en su juicio. Y el alemán replica: "—¡Bono no! Asco para mí. Esto no está artístico. *No dice nada.*" (pág. 87; el subrayado es mío)

Creo que podemos confiar en el dictamen del alemán. Y resulta de mucha utilidad el detenerse en la descripción completa de los cuadros del español:

Las sonrosadas damas sonreían estereotipadamente mediante sus rostros de pan tostado y colocaban sus miembros en las más variadas posturas siguiendo las vulgares recetas del arte combinatorio. Sin duda, la presencia de dos cuerpos en lugar de uno en cada lienzo hubiera permitido multiplicar las combinaciones y permutaciones en grado ilimitado, pero incluso sin esta ayuda —que hubiera sido algo semejante a un truco— el artista había conseguido con sus elementales medios dar una idea aproximada del infinito. (págs. 86-87)

Me parece que, en efecto, las pinturas nada dicen. Y, esto, porque las modelos tampoco pueden decirlo: todas están "descabaladas", "vacías", *carecen de una personalidad propia*. Ni siquiera son dueñas de una sonrisa particular que las distinga: "sonreían estereotipadamente". Por supuesto, el arte es un vehículo para reflejar e interpretar la realidad circundante. Y Martín-Santos nos lo hace ver en unas palabras de Pedro: "—El número de desnudos que pinta indica el nivel alcanzado por la represión de un pueblo —opinó confusamente Pedro pensando en sus propias represiones." (pág. 87) Pero esos cuadros, me parece, no sólo son un testimonio de la represión sexual en España. También estarían mostrando la falta de personalidad de la gente del país. No es posible pintar rostros de carácter propio porque *no los hay*. Madrid es una ciudad sin personas auténticas: descabalada de hombres y mujeres verdaderos. Pueblo de fantasmas.

Porque quienes habitan el mundo de la posguerra son meras sombras. Basta con echar un vistazo, por ejemplo, al universo de la pensión. Todos los habitantes que se sitúan en segundo plano son simples siluetas sin relieve. Y hasta la "segunda generación" lo es en buena medida. Por otro lado, cuando se celebra el compromiso entre Pedro y Dorita con "una sana merienda española" (pág. 263), se nos dice de los convidados: "Estas personas brotadas de una historia despreciable pero cierta, existían a despecho de su apariencia de *sombras*." (pág. 265; el subrayado es mío)

Tras la estancia en el estudio del pintor alemán, Matías y Pedro continúan solos la travesía nocturna. Visitan una taberna ínfima, un nuevo café y el burdel regentado por

doña Luisa. Finalmente, Pedro deja a Matías y emprende el regreso a la pensión. Martín-Santos describe así su retorno-reflexión:

Pedro volvía con las piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. Violentado por una náusea contenida. Intentando dar olvido a lo que de absurdo tiene la vida. Repitiendo: Todo tiene sentido. Repitiendo: No estoy borracho. Pensando: Estoy solo. Pensando: Soy un cobarde. Pensando: Mañana estaré peor. Sintiendo: Hace frío. Sintiendo: Estoy cansado. Sintiendo: Tengo seca la lengua. Deseando: Haber vivido algo, haber encontrado una mujer, haber sido capaz de abandonarse como otros se abandonan. Deseando: no estar solo, estar en un calor humano, ceñido de una carne aterciopelada, deseado por un espíritu próximo. Temiendo: *Mañana será un día vacío...* (pág. 112; el subrayado es mío)

Luego, presenciaremos su entrada a la casa de huéspedes y la posesión de Dorita. Y, ya durante la madrugada del domingo, la llegada del "padre-abuelo" Muecas (pág. 130), quien busca a Pedro para reparar los estropicios que causó un aborto mal practicado a su hija, Florita. La muchacha muere, desangrada, mientras el investigador realiza un raspado vaginal. Y con el regreso de un Pedro exhausto y desalentado concluyen los acontecimientos de la noche del sábado y la madrugada del domingo.

Ese mismo domingo, Pedro visita la casa de Matías. En ésta, Pedro contempla una reproducción de la *Escena de brujas* de Goya, que se describe e interpreta a lo largo de toda la secuencia 32. Secuencia de gran importancia: en ella se identifica, veladamente, al Gran Buco con José Ortega y Gasset, cuya conferencia sobre el "perspectivismo" se parodiará en el pasaje siguiente, número 33. Y, de nueva cuenta, nos encontraremos con el vacío de la vida intelectual en España. Vacío de la conferencia dictada en la "teogonía" (pág. 159) del Cine Barceló; vacío del ambiente de la recepción ofrecida al filósofo "que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger" (pág. 163) por los lucidos "pájaros culturales" (pág. 165). Con una sola cita podemos testimoniar la opinión de Martín-Santos sobre la disertación de Ortega (a la que el propio Luis Martín-Santos asistió en compañía del

también escritor Juan Benet<sup>56</sup>). En *Tiempo de silencio*, leemos escuetamente que Pedro y Matías habían "compartido el asombro que el *vacío de todo contenido* les produjo en la conferencia del Maestro" (pág. 170).

Y es durante la recepción a Ortega que acude Dorita a prevenir a Pedro de la persecución en su contra. La "redonda consorte del Muecas" (pág. 237) se empeñó en dar cristiana sepultura a su hija, pero la falta de la correspondiente acta de defunción había activado la maquinaria de la justicia. Pedro huye y se oculta en el burdel de Doña Luisa. Sitio a donde no tarda en llegar el policía Similiano. El investigador, entonces, va a dar con sus huesos a la cárcel.

Y, otra vez, tenemos que los "signos" de esta "ciudad del vacío" se hacen presentes. Las primeras frases del monólogo de Pedro en su celda son:

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, *concentrándose en un vacío sin pensamiento*. Relajación autógena. Yoga. (pág. 215; el subrayado es mío)

Paradójicamente, Pedro procura concentrarse "en un vacío sin pensamiento", mas continúa el flujo de su reflexión. Sin embargo, la paradoja es sólo aparente. Aunque Pedro intenta entregarse al vacío y, al final, sigue pensando, esa meditación continúa siendo absolutamente vacua. Y vacua en el sentido de que pretende hacerse creer sus propias mentiras para evadir la responsabilidad de su situación. Alfonso Rey nos dice: "La gran mentira que Pedro se cuenta a sí mismo es que 'la cosa está dispuesta así. No hay nada que modificar'."<sup>57</sup>

Alfonso Rey argumenta de manera muy clara:

El episodio de la cárcel no sólo evoca la poderosa organización estatal a cuyo cargo se encuentra el control del país, sino que también pone de manifiesto ciertas flaquezas de su ánimo. [...] Sería absurdo decir que Pedro es libre de salir de la prisión, como constituiría una perogrullada sostener que es libre de desear

---

<sup>56</sup> Véase Eduardo Galán Font, *Claves para la lectura de "Tiempo de silencio" de Luis Martín Santos (sic)* (Claves para la lectura, 19; Madrid: Daimon, 1986) pp. 106-107.

<sup>57</sup> A. Rey, *op. cit.*, p. 254.

la libertad. Pero sí puede proyectar su liberación y, por ejemplo, intentar un medio de aclarar la verdad de los hechos. Y esto es justamente lo que no hace. Pedro se resigna, busca justificaciones e intenta idealizar la situación a base de ciertas argucias conceptuales [...] Nada de extraño tiene que dos sonoros "¡Imbécil!" [...] rubriquen estas palabras de quien rehúye las responsabilidades y busca ficticias escapatorias.<sup>58</sup>

Así, pues, Pedro pretende autoengañarse. Pero, en el monólogo en presidio, no lo consigue del todo. La prueba está en ese par de "¡Imbécil!" que nos lo muestran con la lucidez suficiente para valorar el absurdo de sus propósitos de evasión. Por lo tanto, podemos confiar en la perspicacia de Pedro cuando enjuicia su entorno y revela a su sociedad al desnudo:

La vida de fuera está suspendida con *todas sus cosa tontas*. Han quedado fuera. La vida desnuda. El tiempo, sólo el tiempo llena *este vacío de las cosas tontas y de las persona tontas*. (pág. 220; los subrayados son míos)

Pedro sólo pasa unas horas en la cárcel, pues las declaraciones de la "redonda consorte del Muecas" permiten su exoneración. Esto, sin embargo, no impide que le suspendan su beca en el Instituto de Investigaciones. Y, durante la visita de Pedro, en que se le informa de su suspensión, no sólo nos encontramos ante la mezquindad y estupidez del Director: también descubrimos lo "descabalado" de la ciencia en España.

Empezando por lo "descabal" de los materiales bibliográficos, ya que investigadores y becarios tienen la esperanza de que "una colección *incompleta* de una revista norteamericana les proporcionarán los útiles necesarios para la puesta en ejecución de sus ideas." (pág. 254; el subrayado es mío)

Y si faltan los materiales bibliográficos necesarios, sería mucho pedir que hubiesen los más elementales utensilios para la limpieza del inmueble. Luis Martín-Santos describe la labor de "una vigorosa fregona [que] se esforzaba en dar brillo a los desconchados azulejos" (pág. 225):

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 253.

Yacía en posición genupectoral, con una bayeta de color gris en sus manos y a su lado un cubo. No parecía echar de menos la perfeccionada maquinaria que la ciencia que tan humildemente servía, había producido en otro lugar, con el fin de hacer posibles las mismas operaciones en posición erguida. (págs. 255-56)

Si la ciencia en España también está "descabalada", no debe extrañarnos que Pedro nos sea presentado como un científico, igualmente, descabal: "fabricante de una ciencia aún no acabada" (pág. 125; el subrayado es mío). Y, al concluir *Tiempo de silencio*, esa ciencia seguirá estando "descabalada".

No deja de ser paradójico el que la palabra "Madrid" tenga, quizás, un significado vinculado al desarrollo eficaz de las ciencias. Pascual Ramón Gutiérrez de la Hacera declara:

Algunos atribuyen su fundación [de Madrid] al Príncipe *Osno-Bianor*, hijo de Tiberio, Rey de los latinos y Toscana, muchos años antes de Cristo, y más antigua que Roma, dándola el nombre de *Mantua* por la Reina *Manto* su madre; después, en tiempo de los romanos, también se llamó *Carpetana*, y *Majoritum* y en el de los moros *Maderit*, que interpretan *Madre de Ciencias*; o *Madrit*, lugar vistoso...<sup>59</sup>

Al final, y dada la coherencia de la novela de Martín-Santos, no pueden ser más adecuadas ciertas palabras de Pedro en su último monólogo, cuando abandona la capital española. Instalado en su asiento del tren, dispuesto a la huida, el muchacho se reconviene: "Y yo, sin asomo de desesperación, porque estoy como *vacío*, porque me han pasado una gamuza y me han limpiado las vísceras por dentro..." (pág., 290; el subrayado es mío).

*Tiempo de silencio*, esa ciudad verbal es, entonces, una "ciudad del vacío". Faltas, ausencias y huecos a todos los niveles. Y, por si esto fuera poco, la España de la posguerra está conformada, asimismo, por una sociedad enajenada. Es decir, por una sociedad que *carece de una conciencia verdadera*. Al abordar este tema, la mayoría de los

---

<sup>59</sup> Pascual Ramón Gutiérrez de la Hacera, "Tópicos descriptivos", en *El Urogallo: Revista literaria y cultural*, No. 92-93 (Enero-febrero, 1994) p. 44.

estudios recuerdan el episodio del teatro de revista. Y la elección no es desacertada: en él se evidencia la rotunda enajenación de los españoles. Pero lo doloroso del pasaje no es sólo la presentación de un pueblo idiotizado, sino, además, contento de su imbecilidad. Por ello, en la secuencia segunda, Luis Martín-Santos habló de ciudades "tan embriagadas de sí mismas aunque en verdad el licor de que están ahítas no tenga nada de embriagador" (págs. 16-17). Y, ebrias y contentas, también, de vivir aplastadas por una dictadura, de que su libertad sea uno más de los vacíos de ese "país que no es Europa". Así, España "admite en voz baja —pero sincerísima— que vivan-las-caenas" (pág. 273).

Sin excepción, la crítica ha ponderado la riqueza de recursos estilísticos y léxicos de *Tiempo de silencio*. Cosa curiosa: resulta paradójico que, para presentar una "ciudad del vacío", Luis Martín-Santos haya echado mano de esa pirotecnia, de esa plenitud verbal. Pero la cuestión, más que paradójica, es *irónica*. Para demostrarlo, tomemos la descripción de las chabolas.

Podemos hablar de las chabolas como una ciudad-complemento de la de Madrid. En primer lugar, porque los habitantes de las chabolas mantienen con Madrid una relación de excluidos, pero también de parásitos:

Como en un ensayo de lo que será la existencia el día en que después de la verdadera guerra atómica, los restos de la humanidad resistentes por algún fortuito don a las radiaciones, hayan de instalarse entre las ruinas de la gran ciudad impregnada y comenzar a vivir aprovechando en lo posible los materiales ya inútiles. Así, los habitantes de aquel poblado veían a lo lejos alzarse construcciones de un mundo distinto del que ellos eran excrecencias y parásitos al mismo tiempo. Una dualidad esencial les impedía integrarse como colaboradores o siervos en la gran empresa. Sólo podían vivir de lo que la ciudad arroja: basuras, detritus, limosnas, conferencias de San Vicente de Paúl, cascotes de derribo, latas de conserva vacías, salarios mínimos de peonaje no calificado, ahorros de criadas-hijas fidelísimas. Hacia aquella otra realidad debían encaminarse no obstante todos los días (como sus homólogos aborígenes hacia los campos de caza) y colocándose en los lugares estratégicos cobrar mínimos botines en las escaleras del Metro, en las mercancías desechadas del mercado, en la sopa boba del Auxilio, en la especulación en piedras de mechero. (págs. 69-70)

En segundo lugar, por la identidad de procedimientos estilísticos usados en la secuencia número dos y en la número ocho (la de presentación de las chabolas). Si en el párrafo inicial de la secuencia dos se despliegan 27 frases anafóricas, en el inaugural de la secuencia ocho encontramos 15 frases con el mismo recurso. El pasaje al que me refiero describe las "casas" como "oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada [...] con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y con lágrimas humanas congeladas." (pág. 50)

El tercer elemento que emparenta el pasaje de las "ciudades descabaladas" y el de las chabolas es el *vacío* compartido. Ya hemos estudiado el tema en la segunda secuencia. Ahora, veamos en qué sentido es "descabalado" el pasaje ocho. Luis Martín-Santos, al usar la anáfora para describir los componentes de construcción de las chabolas, parece estar subrayando la riqueza de las casuchas. Pero es una abundancia material sólo aparente; irónica, digamos.

Jo Labanyi explica: "Una afirmación es irónica si es verdad en un sentido, pero falsa en un sentido más importante."<sup>60</sup> Desde mi perspectiva, la de las chabolas es una *descripción irónica*. Tenemos que en las casuchas, en efecto, hay una superabundancia de materiales de construcción, por lo que la prosperidad "es verdad en un sentido". Pero, obviamente, "es falsa en un sentido más importante": esa "riqueza" no es capaz de compensar la absoluta miseria de los habitantes de las chabolas, sus paupérrimas condiciones de vida. De nueva cuenta, la carencia, el hueco, el vacío. Y la maestría de Luis Martín-Santos radica en hablar del vacío a través de un lenguaje de recursos casi ilimitados y que avanza incontenible, como un universo en expansión.

Cerraré este apartado con un asunto más. Existe una íntima relación entre la ausencia de catedral y la naturaleza reseca de Madrid. En la segunda secuencia, Martín-Santos habla de las ciudades sin catedral como: "tan lejanas de un mar o de un río" (pág.

---

<sup>60</sup> Jo Labanyi, *op. cit.*, p. 143.

15). Y, luego de la posesión de Dorita, Pedro se lava el rostro y medita en los siguientes términos:

Y este pueblo en que no llueve. Este pueblo que no tiene agua. En qué río poder caer aquí si desde el viaducto cae el suicida sobre tejas romanas. *El suicida del viaducto, juntito a donde debiera estar la catedral y sólo luce el esplendor de la Casa.* (pág. 121; el subrayado es mío)

Juan Luis Suárez Granda explica: "La 'Casa' es el Palacio Real, junto al que reposan las piedras inacabadas de lo iba a ser la catedral de Madrid."<sup>61</sup> Ahora bien, si Luis Martín-Santos vincula la falta de catedral con el hecho de que España sea "un país que no es Europa", creo que, al caracterizar a las ciudades como "tan lejanas de un mar o de un río", procuraba reforzar el mensaje primero: España es una nación alejada de lo europeo.

Y es que la imagen de flujo de un río tiene connotaciones de comunicación con "el otro", con lo extranjero. Unas palabras de Pierre Jourde servirán para desarrollar mi tesis. Al analizar *El Señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien (1892-1973), Jourde indica que, en la geografía imaginaria del escritor de origen sudafricano, las tierras orientales correspondían a los pueblos bárbaros, mientras las occidentales a los hombres de cultura. Y, en cuanto a la idea del agua como puente de relación con lo foráneo, escribe:

Desde una óptica espiritual, lo que pertenece al orden de lo terrestre pertenece también al orden de lo precedero, de la muerte. Las tierras del este no desembocan sobre nada que no sea esa extensión de agua muerta, estrechamente circunscrita, que representan sus mares internos: imágenes de fin, de desintegración, que no evocan ninguna trascendencia. Los países occidentales, en cambio, aunque cuentan con una superficie terrestre limitada, tienen por horizonte el infinito oceánico, donde llegan todos sus ríos. El mar, ya lo hemos dicho, no es solamente un límite sino una apertura. Esta apertura hacia el mar del lado oeste no tiene el mismo valor que la apertura de tierra hacia el este. Pues ésta no es más que la perpetuación de lo mismo, sin renovación. En cambio, la primera ofrece un puente hacia "lo otro", la posibilidad de la transgresión...<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> J. L. Suárez Granda, *op. cit.*, p. 129.

<sup>62</sup> P. Jourde, *art. cit.*, p. 21.

Si Pierre Jourde ve en la ausencia de ríos y océanos una metáfora de la barbarie, podemos especular que aprobaría el que con la frase "lejanas de un mar o de un río" Martín-Santos quiera significar la falta de civilización europea en España. Y, si tuviéramos alguna duda, hay otros factores que nos muestran a Madrid como una ciudad más bárbara que civilizada. Nuevamente cito a Jourde:

...la noción de civilización es inseparable de la noción de barrera, de límite. Una sociedad evolucionada implica la existencia de un estado, es decir de una entidad provista de fronteras y de una estructura interna, en pocas palabras una *forma*. Por el contrario, la barbarie se identifica por lo amorfo, ocupa un espacio inorganizado, y de ahí que sea inestable, movediza. Aún no ha encontrado sus marcos, los lugares que designen la civilización en *El Señor de los Anillos*, a saber: la Comarca, Gondor, Lorien y Rivendel, que son los lugares cerrados por excelencia, cerrados sobre ellos mismos y cuyos habitantes tienen una conciencia aguda de su particularidad y de su pertenencia territorial, un poco como los griegos antiguos. Existe el *aquí* y el *allá*.<sup>63</sup>

De lo anterior, deduzco que no es fortuito el que Martín-Santos hable de ciudades "tan caprichosamente edificadas en desiertos". Esta frase refuerza la imagen de sequía de "tan lejanas de un mar o de un río". Además, como vemos, Jourde relaciona la barbarie con un sitio de habitación "amorfo", con "un espacio inorganizado". Por lo cual, si en *Tiempo de silencio* hallamos ciudades "caprichosamente edificadas" (adverbio que remite a "desorden", "arbitrariedad" y "negligencia"), esto nos hace pensar en el "espacio inorganizado" y "amorfo" de los pueblos sin civilización. De los pueblos que, como España, "no son Europa".

No es exagerado describir a la ciudad de Madrid como lugar "amorfo", como "espacio inorganizado". Hay más evidencias. Según Jourde, la barbarie se define por su condición de vida "inestable, movediza". Estos adjetivos insinúan, a mi juicio, la palabra *campamento*. Porque tenemos que a la dualidad civilización-sedentarismo le corresponde la pareja barbarie-nomadismo. Y, partiendo del supuesto de que Madrid es una ciudad

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

más bárbara que civilizada, ¿existen pruebas de algo parecido al nomadismo, a la vida de campamento en ella?

En el primer bimestre de 1994, en la revista *El Urogallo* se publicó un número especial titulado "Las ciudades invisibles de Madrid". En la página de presentación, los editores anotan: "Incluso para los viajeros de paso, Madrid ha sido, desde su fundación, una extraña ciudad, más semejante a un heterogéneo campamento de nómadas que a un asentamiento al uso."

Ahora, transcribiré dos interesantes testimonios incluidos en la revista. El primero, de 1617, es de un extranjero, William Cecil, Lord Roos:

Aunque Madrid tiene muchas calles bonitas y buenas casas, la escasa armonía que guardan las casas entre sí confiere a la ciudad una apariencia desigual y poco agradable a la vista. No es de extrañar, pues Madrid no tiene mar, río navegable, Universidad, ni producto local alguno con el que comerciar. Antes que como una ciudad, ha de considerársela como un asentamiento cortesano, un paraje donde hombres de toda condición han edificado para poder llevar a cabo sus gestiones, unos de una manera, otros de otra, un gran señor aquí, un pobre más allá, pero no con la intención de terminar allí sus días, sino sólo sus gestiones. Y, verdaderamente, la disposición de los edificios en Madrid, si se comparan unos con otros, hace que esta ciudad parezca no tanto una realidad como el producto de una pesadilla, como si en una noche todos los vecinos hubieran decidido construir sus casas sin conocerse entre sí.<sup>64</sup>

El segundo testimonio, más contundente todavía, es de un escritor español contemporáneo, José María Guelbenzu. En su artículo "Madrid porque no", expone tres razones para no vivir en Madrid, de las que copiaré sólo algunas líneas:

Todo el mundo cree que Madrid es una ciudad. Nada más falso. Madrid es un campamento, lo ha sido siempre y lo será hasta que lo levanten.  
[...]

Madrid fue en un principio un castillo vigía por el que todo el mundo acabó pasando y volviendo a pasar y empezó a mercadear e, imperceptiblemente, se fue creando una base que por ser movediza era,

---

<sup>64</sup> William Cecil, Lord Roos, "El paisaje urbano", en *El Urogallo: Revista literaria y cultural*, No. 92-93 (Enero-febrero, 1994) p. 30.

paradójicamente, constante. ¿Qué es hoy en día ese movimiento permanente y trepidante, de día y de noche, sino el trajín de un campamento? Todo el mundo llega, monta sus tiendas, las levanta, llegan otros, se organizan, se establecen periféricamente en torno al deseado centro, van y vienen y por la noche hacen fuegos de campamento. La tradición centralista de tener que pasar por Madrid ha convertido a esta ciudad en una bullanga de no parar. Todo parece estable, pero al observador atento no se le escapa que todo está siempre en marcha, como en el efecto óptico de una rueda de radios moviéndose a tal velocidad que parece estar fija.

Segunda conclusión: Madrid es la capital del mal gusto; conclusión evidente para quien tenga ojos, pero no por ello menos razonable. Si es una ciudad de paso y campamental, ¿qué otra tradición puede tener más que la que se derive buenamente del espacio y del aire?<sup>65</sup>

Creo que estos dos testimonios son suficientes para justificar el nomadismo y lo campamental de Madrid, lo cual refuerza, metonímicamente, la barbarie, el "no ser Europa" de España. Asimismo, quizás el último párrafo citado nos permita entender el que Martín-Santos haya escrito de sus ciudades el que estén "tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos" (pág. 15).

Pero Luis Martín-Santos va aún más allá y, de manera despiadada, insinúa que España, en algunos aspectos, no está ubicada en la barbarie, sino en un estado anterior, más bajo y lamentable. Por ejemplo, tenemos que, cuando habla sobre el ambiente de las chabolas, se pregunta:

¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania? [...] Como si no fuera el tabú del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisíaca. [...] Como si no se hubiera demostrado que en el interior del iglú esquimal la temperatura en enero es varios grados Fahrenheit más alta que en la chabola de suburbio madrileño. Como si no se supiera que la edad media de pérdida de la virginidad es más baja en estas lonjas que en las tribus del Africa central dotadas de tan complicados y grotescos ritos de iniciación. (págs. 52-53)

---

<sup>65</sup> José María Guelbenzu, "Madrid porque no", en *El Urogallo: Revista literaria y cultural*, No. 92-93 (Enero-febrero, 1994) pp. 37-38.

Concluamos. Para todas las civilizaciones, el agua ha tenido un valor de *sustancia vivificante*. En el *Diccionario de símbolos*, leemos: "Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración."<sup>66</sup> En contraste, la imagen de lo seco tiene una carga semántica cercana a la *muerte*. Como explicamos, Pierre Jourde lo expone con mucha claridad: "Desde una óptica espiritual, lo que pertenece al orden de lo terrestre pertenece también al orden de lo percedero, de la muerte." Por lo anterior, es curioso que en Madrid, territorio carente de agua y desértico, los únicos ríos no sean sustancia vivificante, sino, de modo dramático, ríos de sangre y de muerte.

Luego de que Florita fallece durante las curaciones procuradas por Pedro, éste pregunta quién practicó el mal aborto. El "padre-abuelo" sólo alcanza a decir:

—La empezó la hemorragia —dijo el Muecas— porque Dios quiso. Nadie la ha tocado. Fue sólo ella, que empezó poco a poco y cada vez más, *era como un río*. (pág. 138; el subrayado es mío)

Lo cual nos pone delante de un nuevo tema: *la muerte*. Hecho significativo, porque otro de los graves vacíos en esta ciudad verbal que es *Tiempo de silencio* es la *falta de vida*. O, por lo menos, de una vida auténtica: *de acuerdo a lo que se colige de diversas obras literarias*, vivir en la España de la posguerra pareciera que es como estar muerto en vida.

---

<sup>66</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 52.

## 2.2 La ciudad y los muertos

*...la ciudad me mira  
y sabe que soy un muerto*  
Pablo Neruda

*No toquen a los muertos, tan rojos, tan hinchados:  
déjenlos en la tierra de sus casas: la ciudad está  
muerta, muerta.*  
Salvatore Quasimodo

*Al compilar los libros de consulta, no es costumbre  
mencionar que nuestra capital pertenece al país de  
los espíritus.*  
Andrei Biely

*—La hija del rey de España —contestó Stephen—  
añadiendo algo bastante confuso sobre adiós para  
siempre cebollas de España y esa primera tierra fue  
llamada el Muerto*  
James Joyce, *Ulises*

*Si quieres conocer una ciudad empieza por  
familiarizarte con sus muertos...*  
Norberto de la Torre, *La casa y otros lugares*

*Vamos claros, dije yo para mí; ¿dónde está el  
cementerio? ¿Fuera o dentro?... El cementerio está  
dentro de Madrid. Madrid es el cementerio.*  
Mariano José de Larra (Epígrafe que encabeza  
*Señas de identidad* de Juan Goytisolo)

*Tiempo de silencio* reproduce el ambiente de la ciudad de Madrid durante el otoño de 1949: ambiente enrarecido, como veremos más adelante, por un cierto aroma funerario. Esto no es extraño, ¿qué atmósfera podía respirarse en un país a 10 años de una salvaje lucha fratricida y con otros tantos de dictadura a las espaldas? En realidad, la muerte se

hace presente no sólo en la novela de Luis Martín-Santos, sino en varias de las más destacadas obras literarias de la posguerra. Empezaré este apartado haciendo un repaso muy breve —y quizás arbitrario— de las novelas que muestran los síntomas de una España que no se recuperaba de sus profundas heridas.

Los manuales de literatura española comienzan el estudio del periodo de posguerra con *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela. Luego, una de las novelas más generalmente consideradas es *Nada* (1944) de Carmen Laforet. No creo necesario detenerme en reseñar la trama de esta novela; es lo suficientemente conocida. Así, pasaré de manera inmediata a las cuestiones críticas que me importa subrayar.

En un artículo sobre *Nada*, David W. Foster señala que la mayoría de los críticos han visto "el pequeño mundo de la casa de Aribau como símbolo de la degeneración general de la moral en la España de después de la guerra civil."<sup>1</sup> Sin embargo, Foster considera el mundo de la casa de Aribau, más bien, como una hipérbole de la situación de la vida española. Pero, según reconoce el estudioso, el propósito de esa hipérbole sería, de nueva cuenta, el apuntado por la crítica general: reconocer "la decadencia y degeneración generales que nos rodean en todas partes".<sup>2</sup>

Tenemos así que la casa de Aribau es un microcosmos que representa, en buena medida, el estado de España y sus habitantes durante los primeros años del franquismo. Y uno de los signos que domina esa casa es, sin duda, el de la muerte: de la decadencia absoluta retratada al comienzo, al suicidio de Román con el que se cierra la obra. Ahora, transcribiré algunos ejemplos. Digamos, la descripción del arribo a la casa de Aribau dada por Andrea, narradora-protagonista de *Nada*. Cuando la muchacha llega, es recibida por su abuela, la tía Angustias y la cocinera Antonia; y dice:

En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido. Al levantar los ojos vi que *habían*

---

<sup>1</sup> David W. Foster, "Nada" en *Historia y crítica de la literatura española, VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, compilado por Domingo Ynduráin con la colaboración de Fernando Valls (8 vols.; Barcelona: Crítica, 1980) p. 386.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 389.

*aparecido varias mujeres fantasmales.*<sup>3</sup>

Momentos después, ya en brazos de su abuela, Andrea explica:

Yo estaba aún sintiendo la cabeza de la abuela sobre mi hombro, apretada por su brazo y todas aquellas figuras [los habitantes de la casa] me parecían igualmente alargadas y sombrías. Alargadas, quietas y tristes, *como luces de un velatorio de pueblo.*<sup>4</sup>

Sólo un ejemplo más. Tras los saludos de rigor, Andrea pasa al cuarto que se le ha asignado para descansar, el cual describe así:

Parecía la buhardilla de un palacio abandonado, y era, según supe, el salón de la casa.

En el centro, *como un túmulo funerario rodeado de dolientes seres* —aquella doble fila de sillones destripados—, una cama turca, cubierta por una manta negra, donde yo debía dormir.<sup>5</sup>

En 1951 se publica *La colmena* de Camilo José Cela. Sin embargo, por problemas con la censura, la novela no apareció en España por primera vez, sino en Argentina. De esta obra, únicamente quiero citar unas líneas que se vinculan a la atmósfera mortuoria del Madrid de la posguerra. La escena transcrita ocurre en el café de doña Rosa, sitio importante —como recordamos— para la trama. El narrador indica:

Acodados sobre el viejo, sobre el costroso mármol de los veladores, los clientes ven pasar a la dueña, casi sin mirarla ya, mientras piensan, vagamente, en ese mundo que, ¡ay!, no fue lo que pudo haber sido, en ese mundo en el que todo ha ido fallando poco a poco, sin que nadie se lo explicase, a lo mejor por una minucia insignificante. Muchos de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las Sacramentales; en algunos, que todavía guardan las letras, un ciego podría leer, pasando las yemas de los dedos por debajo de la mesa: "Aquí yacen los restos mortales de la señorita Esperanza Redondo, muerta en la flor de la juventud", o bien, "R.I.P. el Excmo. Sr. D. Ramiro López Puente. Subsecretario de Fomento".

---

<sup>3</sup> Carmen Laforet, *Nada*, en *Literatura española, II*, presentación Arturo Souto Alabarce (2 vols.; 2a ed.; Gran Colección de la Literatura Universal; México: Promexa, 1992) p. 555. El subrayado es mío.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*; el subrayado es mío.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 557; el subrayado es mío.

Los clientes de los Cafés son gentes que creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada.<sup>6</sup>

Son unas cuantas frases, es cierto. Pero considero que poseen una fuerza enorme y reflejan con gran sutileza el ambiente del Madrid del franquismo. Sutileza que se desvanece en el filme. La versión cinematográfica de *La colmena* es de 1981 y la dirige Mario Camus. Casi al final de la película, las líneas que copié se transforman en la siguiente secuencia: luego de "leer" con los dedos el nombre escrito en la lápida que hace las veces de mesa, el cliente grita "¡Estamos sentados en una necrópolis!"; el hombre vuelca la mesa y los otros clientes lo imitan para leer los epitafios.

De 1954 es *Juegos de manos* de Juan Goytisolo. En ésta, con un estilo realista, Goytisolo hace una crítica de la juventud burguesa de Madrid —y, tangencialmente, de España toda—. En un intento por mitigar la abulia de sus vidas, un grupo de jóvenes, comandado por Agustín, planean la muerte de Francisco Guarnier. Para los muchachos, él simboliza al burgués conservador al más puro estilo del régimen. Régimen que los ha arrojado al vacío existencial en que viven. Elegido por sorteo, el sicario debe ser David, joven de poco carácter que aborta el atentado. Implacables, sus compañeros lo condenan a muerte. Y, efectivamente, David es asesinado por Agustín. Algunos de sus cómplices huyen al observar la sangre fría del criminal. Pero Agustín se siente mejor al verse abandonado por sus camaradas, aunque a su lado, en la misma habitación, esté el cadáver de David. Escribe Goytisolo:

Al quedarse solo [Agustín] lanzó un suspiro de alivio. Le pareció que la escena se había quedado sin comparsas, que al fin podía dialogar con David. Se acordó de sus palabras [de David]: "¿Qué ha sido de nosotros?" Ahora podía contestar:

—*Estamos muertos los dos.*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Camilo José Cela, *La colmena* (Historia de la Literatura, 75; Barcelona: RBA Editores, 1995) p. 23.

<sup>7</sup> Juan Goytisolo, *Juegos de manos* (2a ed.; Áncora y delfín, 104; Barcelona: Destino, 1960) pp. 252-53. El

El mejor producto del realismo social español es *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio. *El Jarama* es la crónica del paseo dominical de unos jóvenes madrileños a orillas del río. A lo largo de más de trescientas páginas, Sánchez Ferlosio nos muestra la existencia anodina de unos muchachos sin relieve ni aspiraciones. Retrato de un domingo insípido que es espejo de la insulsa vida de los españoles. Sólo un acontecimiento vuelve significativo ese día: la muerte de Luci.

El crítico Edward C. Riley apunta: "Con su muerte, la novela súbitamente adquiere un protagonista..."<sup>8</sup> Cuestión dramática: la muerte da significado a una de las obras más importantes de la posguerra.

Aunque *Tiempo de silencio* apareció en 1961, quisiera incluir dos novelas posteriores, mas interesantes desde la perspectiva de la muerte como tema insoslayable en la literatura de posguerra. De 1967 es *Volverás a Región* de Juan Benet (amigo, como apuntamos, de Luis Martín-Santos). Novela difícil, de prosa densísima y trama compleja, el verdadero protagonista de la novela parece ser el territorio de Región. O, acaso, el lenguaje mismo. O, tal vez, la decadencia y la muerte. Mejor aún: la buena mezcla de todos los anteriores.

Juan Benet nos presenta a su imaginaria Región como un símbolo de la tierra española durante —y después de— la guerra civil:

Todo el curso de la guerra civil en la comarca de Región empieza a verse claro cuando se comprende que, en más de un aspecto, es un paradigma a escala menor y a un ritmo más lento de los sucesos peninsulares...<sup>9</sup>

Desolada, la voz narrativa de la obra pregunta: "¿qué otra anticipación del porvenir que no sea la cita con la muerte cabe en esta tierra?"<sup>10</sup> Región es una tierra

---

subrayado es mío.

<sup>8</sup> Edward C. Riley, "Temas y formas de *El Jarama*", en *Historia y crítica de la literatura española, VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, compilado por Domingo Ynduráin con la colaboración de Fernando Valls (8 vols.; Barcelona: Crítica, 1980) p. 430.

<sup>9</sup> Juan Benet, *Volverás a Región* (Narrativa Actual. Narradores de Lengua Española, 31; Barcelona: RBA Editores, 1993) p. 75.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 51.

inaccesible por los accidentes de su geografía. Y tampoco es una comarca fácil de abandonar; las difícilísimas rutas de salida están resguardadas por una amenaza extra: el viejo Numa (figura que es imposible calificar como mítica o verdadera) y su infalible fusil.

Una serie de voces narrativas, que no es posible identificar, describen las condiciones en que volverán quienes intenten dejar Región:

"Ya verás cómo han de volver", "Ya te digo en qué estado volverán": un carruaje fúnebre y grotesco, devuelto por la sierra como los restos de un naufragio por la marea, cargado con los restos mortales de todos los antepasados deslumbrados por su propia ambición, conducido por un postillón borracho o un cadáver o un par de mulas enloquecidas.<sup>11</sup>

Un último ejemplo. Así como la tierra reseca de Región es acaso una metáfora de la atmósfera de muerte, las casas de la comarca no lo son en menor grado. Veamos la escena en que se describe un acto del Doctor, uno de los protagonistas de la novela:

Encendió las luces del corredor y la escalera, se iluminaron los rincones de la casa que habían permanecido en sombras durante dos años, un resplandor opalino invadió el comedor cubierto de lienzos y guarda polvos, como un pequeño cementerio...<sup>12</sup>

Treinta años después de *Tiempo de silencio*, se publicó *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina (1956). Por supuesto, ésta no es una novela del periodo del franquismo, sino posfranquista. Y me importa, precisamente, por la visión distanciada que ofrece del tema de la muerte durante la dictadura.

En *El jinete polaco* se narra la vida del imaginario pueblo andaluz de Mágina, durante poco más de un siglo de historia española: de la pérdida de las últimas colonias ultramarinas a 1990. Y, en este recorrido histórico, lugar especial ocupan los años de la dictadura: *El jinete polaco* es obra de un miembro de la joven generación de escritores que vivió los últimos lustros del franquismo. Esta revisión histórica es como un intento

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 24.

de entender el pasado hispánico y una reconciliación con la España del exilio. Resulta interesante que la primera sección de *El jinete polaco* se llame "El reino de las voces": pareciera que luego de décadas del "tiempo de silencio" de la dictadura, Antonio Muñoz Molina procurase convocar todas esas voces que permanecieron acalladas durante el franquismo para explicar —y explicarse— lo sucedido.

En *El jinete polaco* hallamos referencias a los "tiempos luctuosos" de la posguerra. Digamos que —muy esquemáticamente—, en la obra, la España del exilio está representada por el comandante Galaz, jefe de la plaza de Mágina al comenzar la guerra, quien se mantuvo fiel a la República, cuestión que le valió el destierro. Muchos años después, el comandante Galaz regresa por fin a Mágina y la noticia apenas es creída por los que lo conocieron. El entonces joven Manuel, protagonista de la novela, reacciona ante la novedad anunciada:

Pensé con desdén, con rencor, casi con odio, que estaban como muertos [sus mayores, asombrados por el retorno de Galaz], que se pasaban así la mayor parte de sus vidas, impotentes, atados a la tierra, invocando fantasmas.<sup>13</sup>

En cuanto le es posible, Manuel abandona España. Y su regreso, cercana la década de 1990, le produce una impresión similar a la arriba citada. Indica Manuel sobre los viejos conocidos de Mágina: "...aquí no hay más que muertos que todavía respiran, y la mitad de ellos ni andan..."<sup>14</sup>

Episodio importante en la trama de *El jinete polaco* es el descubrimiento del cadáver incorrupto de una hermosísima mujer emparedada. Episodio que permite a Muñoz Molina representar con sutileza el ambiente funerario de Mágina durante la posguerra. Lo más interesante del pasaje es el extraño enamoramiento que la muerta provoca en Ramiro Retratista. La cita será extensa, pero vale la pena. Luego del hallazgo de la mujer en la Casa de las Torres, se solicita la presencia de don Mercurio, médico del lugar, y de Retratista, para dejar testimonio fotográfico. Y leemos:

---

<sup>13</sup> Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco* (Narrativa Actual, 19; Barcelona: RBA Editores, 1992) p. 230.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 565.

Fue al revelar los negativos obtenidos en la Casa de las Torres cuando Ramiro Retratista comprendió la abrumadora magnitud de la belleza de la mujer incorrupta, y como no encontraba términos de comparación en la realidad ni estaba familiarizado con la pintura se acordó de las mujeres retratadas por el insigne Nadar, en cuyo ejemplo lo había educado don Otto Zenner: esa delicada firmeza de la mirada y de los rasgos, esa inmutable elegancia que desdeñaba el tiempo y se establecía en él con una majestad irónica y severa. Le pareció que pertenecía como ellas a un mundo y a un tiempo que no eran ni habían sido nunca el mundo y el tiempo de los vivos, aunque tampoco de los muertos, porque los muertos no existen ni tienen cara ni mirada, o al menos eso decían los detractores del espiritismo, ciencia o superstición a la que Ramiro Retratista había sido adepto durante algunos años y que abandonó en parte porque se supo víctima más bien idiota de impostores que la tergiversaban y en parte por miedo a no poder dormir y a volverse loco, especialmente desde que encontró entre los papeles de don Otto Zenner un álbum donde venían supuestos retratos de fantasmas tomados a principios de siglo por un fotógrafo espiritista de Maguncia. Lo que más miedo le daba al mirar aquellas fotos de muertos era lo exactamente que se parecían a las de los vivos, y eso agravó en él una tendencia gradual a confundirlos entre sí. Veía a alguien posando en su estudio y antes de esconder la cabeza bajo la cortinilla ya se imaginaba la cara que tendría en la foto cuando estuviera muerto, y sólo se olvidaba de ese vaticinio lúgubre cuando miraba a través de la lente la figura invertida: entonces el caballero solemne o la dama vanidosa o el jerarca mutilado con boina roja y condecoraciones se convertían en equilibristas absurdos que intentarían mantener cabeza abajo toda su irrisoria dignidad. De tanto ver a la gente del revés tras el objetivo de su cámara acabó perdiendo el respeto por toda autoridad y adquirió una secreta irreverencia, y cuando iba por la calle y se cruzaba con un militar de alta graduación, con un capellán belicoso o una señora de mantilla y abrigo de cuello de astracán, al mismo tiempo que los saludaba con una mansa inclinación de cabeza se los imaginaba automáticamente caminando del revés y contenía con dificultad un ataque de risa. Con los años fue empezando a sentir hacia el género humano un desapego de médico acostumbrado a ver en la pantalla de los rayos X la fosforescencia del esqueleto, y cuando examinaba una foto recién hecha pensaba que a la larga sería, como todas, el retrato de un muerto, de modo que lo intranquilizaba siempre la molesta sospecha de no ser un fotógrafo, sino una especie de enterrador prematuro...<sup>15</sup>

¿Y qué de raro puede haber en el amor de Ramiro Retratista, si la mujer

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.

incorrupta, insólitamente, está más viva que cualquier otro habitante de Mágina? En un momento dado, el cuerpo desaparece, sumiendo en la desesperación al enamorado. Y el narrador se pregunta:

...quién sería, en qué habitación oscura o sótano o armario de la ciudad tenía alguien escondida a la momia, para qué, únicamente ella, a salvo de la corrupción y vencedora del tiempo, más real en la imaginación y en la mirada de Ramiro Retratista que todos esos hombres y mujeres junto a los que pasaba en los soportales, con un brillo de serenidad o ensimismado deseo en sus pupilas que sería inútil buscar ahora en los ojos de los vivos...<sup>16</sup>

Por otra parte, observamos que Manuel, marcado por el pasado de opresión y escisión nacional, se siente tan muerto como sus mayores y como las personas que a su paso encontraba Ramiro Retratista. Hay una cita particularmente dramática:

No tenía miedo de morir: ya estaba muerto, pero nadie más que yo lo sabía. En Madrid, a las seis de la madrugada, yo era un muerto que dejaba el coche alquilado en el aparcamiento del hotel y subía en ascensor a su habitación con una bolsa de lavandería en la mano y antes de entrar en la ducha pedía el desayuno por teléfono, un muerto experimentado y sagaz que conoce cada una de las costumbres de los vivos, igual que un espía en territorio enemigo, y que después de secarse se ata a la cintura una toalla de baño, abre la puerta al camarero que empuja una mesa con ruedas y sabe la propina exacta que conviene darle para que no sospeche la impostura.<sup>17</sup>

Por tanto, es comprensible el desesperado deseo que expresa el protagonista: "...si he de morir quiero morir vivo y no muerto de antemano..."<sup>18</sup>

En las citas de *El jinete polaco* se respira una cierta ambigüedad en lo referente a la convivencia de los vivos y los muertos: se insinúa la dificultad que hay a veces para determinar quiénes son los vivos y quiénes los muertos. Hay un texto de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino que expresa espléndidamente la ambigua cohabitación de los vivos y los muertos en la urbe. Me gustaría transcribir el texto íntegro. Se titula "Las ciudades y los muertos. 3":

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 443.

No hay ciudad más propensa que Eusapia a gozar de la vida y a huir de los afanes. Y para que el salto de la vida a la muerte sea menos brusco, los habitantes han construido una copia idéntica de su ciudad bajo tierra. Los cadáveres, desecados de manera que no quede sino el esqueleto revestido de piel amarilla, son llevados allá abajo para seguir con las ocupaciones de antes. De éstas, son los momentos despreocupados los que gozan de preferencia: los más de ellos se instalan en torno a mesas puestas, o en actitudes de danza o con el gesto de tocar la trompeta. Sin embargo, todos los comercios y oficios de la Eusapia de los vivos funcionan bajo tierra, o por lo menos aquellos que los vivos han desempeñado con más satisfacción que fastidio: el relojero, en medio de todos los relojes detenidos de su tienda, arrima una oreja apergaminada a un péndulo desajustado; un barbero jabona con la brocha seca el hueso del pómulo de un actor mientras éste repasa su papel clavando en el texto las órbitas vacías; una muchacha de calavera risueña ordeña una osamenta de vaquillona.

Claro, son muchos los vivos que piden para después de muertos un destino diferente del que ya les tocó: la necrópolis está atestada de cazadores de leones, mezzosopranos, banqueros, violinistas, duquesas, mantenidas, generales, más de cuantos contó nunca ciudad viviente.

La obligación de acompañar abajo a los muertos y de acomodarlos en el lugar deseado ha sido confiada a una cofradía de encapuchados. Ningún otro tiene acceso a Eusapia de los muertos y todo lo que se sabe de abajo se sabe por ellos.

Dicen que la misma cofradía existe entre los muertos y que no deja de darles una mano; los encapuchados después de muertos seguirán en el mismo oficio aun en la otra Eusapia; se da a entender que algunos de ellos ya están muertos y siguen andando arriba y abajo. Desde luego, la autoridad de esta congregación en la Eusapia de los vivos está muy extendida.

Dicen que cada vez que descienden encuentran algo cambiado en la Eusapia de abajo; los muertos introducen innovaciones en su ciudad; no muchas, pero sí fruto de reflexión ponderada, no de caprichos pasajeros. De un año a otro, dicen, la Eusapia de los muertos es irreconocible. Y los vivos, para no ser menos, todo lo que los encapuchados cuentan de las novedades de los muertos también quieren hacerlo. Así la Eusapia de los vivos se ha puesto a copiar su copia subterránea.

Dicen que esto no ocurre sólo ahora; en realidad habrían sido los muertos quienes construyeron la Eusapia de arriba a semejanza de su ciudad. Dicen que en las dos ciudades gemelas no hay ya modo de saber cuáles son los vivos y cuáles los muertos.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 507.

Pasemos ahora de Calvino a James Joyce. En el apartado anterior, sugerí el probable parentesco entre *Dublineses* y *Tiempo de silencio*. Indiqué que, en su libro de cuentos, Joyce intentó retratar el alma de la capital irlandesa a través de un retrato de sus habitantes. Es muy significativo que *Dublineses* cierre con el cuento "Los muertos". ¿Cuál fue el proyecto de Joyce al terminar su libro con ese relato? ¿Su análisis del carácter irlandés lo llevó a esa conclusión acerca del estado de sus conciudadanos? No aventuraré respuestas. Sin embargo, es interesante que en "Los muertos" el único mencionado entre éstos sea Michael Furey. "Los muertos" es una crónica de la reunión anual que ofrecen las ancianas señoritas Morkan. Fiesta a la que asiste, entre otros, el matrimonio Conroy: Gabriel y Gretta. Casi al final de la celebración, Gretta escucha una vieja canción irlandesa que le trae a la memoria a quien se la interpretaba: su apasionado amor juvenil Michael Furey, el cual murió luego de hacerle una visita bajo una tormenta, circunstancia que agravó la tuberculosis que ya sufría. Gretta confiesa a su esposo ese antiguo e intenso amorío; y él queda apesadumbrado: advierte que ella aún ama a Michael Furey y le duele descubrir que ha convivido por años con una mujer que le había ocultado ese gran secreto. Gabriel Conroy sufre al percatarse de la fuerza de Furey (apellido emblemático, seguramente: igual se pronuncia "Furey" que "fury", "furia"), que está más vivo en la memoria de su mujer que él mismo y todos quienes la rodean. Y, al final, es el lector el que debe deducir quiénes son los "muertos" a que se refiere el título del relato.

En las últimas líneas del apartado anterior, comenté la metáfora de Madrid como una de las ciudades "tan lejanas de un mar o de un río". De acuerdo a lo señalado, el agua es elemento de simbolismo vital; pero en el Madrid de *Tiempo de silencio* los únicos ríos que existen son de sangre y de muerte.

---

<sup>19</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez (México: Minotauro, 1993) pp. 121-22.

Ahora estamos en condiciones de ser más exactos: no hay contrasentido en la cuestión de que las "aguas" de *Tiempo de silencio* remitan a la muerte. Según Jean Chevalier, "el agua, como por otra parte todos los símbolos, puede considerarse en dos planos rigurosamente opuestos, pero de ningún modo irreductibles, y semejante ambivalencia se sitúa a todos los niveles. El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora."<sup>20</sup> Es decir, como todos los símbolos, el agua participa de dos naturalezas diferentes. Ambigüedad, luego.

Ironía importante en *Tiempo de silencio* es que el árido Madrid, siendo una de las ciudades "tan lejanas de un mar o de un río", "tan caprichosamente edificadas en desiertos", sea descrita a través de múltiples imágenes marinas. En "El periplo de Don Pedro. *Tiempo de silencio*", Julian Palley hace un censo representativo de las numerosas referencias oceánicas de la novela. Escribe Palley: "Aunque toda la acción transcurre en la ciudad de Madrid, esta acción, los lugares y los personajes, son vistos, metafóricamente, a través de una gafas marítimas que prestan una luz de mar a las peripecias de la novela."<sup>21</sup> Sin embargo, Julian Palley no penetra el verdadero sentido de las alusiones acuáticas. Jo Labanyi, en cambio, sí lo hace: "El océano de Madrid no es un río Jordán [léase: aguas para alcanzar una vida nueva], sino un mar muerto."<sup>22</sup>

Por lo anterior, las referencias al agua en *Tiempo de silencio* están tocadas por el signo de la muerte. Así, después de la posesión de Dorita —en un pasaje ya citado—, Pedro conjuga en su monólogo tres vacíos: el del agua, el de la catedral y el de la vida (encarnado por el suicida):

Y este pueblo en que no llueve. Este pueblo que no tiene agua. En qué río poder caer aquí si desde el viaducto cae el suicida sobre tejas romanas. El suicida del viaducto, juntito a donde debiera estar la catedral y sólo luce el esplendor de la Casa. (pág. 121)

---

<sup>20</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, prolog. J. Olives Puig, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Barcelona: Herder, 1986) p. 56.

<sup>21</sup> Julian Palley, "El periplo de Don Pedro. *Tiempo de silencio*", en *Novelistas españoles de postguerra*, ed. Rodolfo Cardona (Persiles, 96; Madrid: Taurus, 1976) p. 168.

En tanto Pedro "navega" por el "mar" que es Madrid, apenas extrañará que el receptor del prostíbulo se convierta en un "puerto" para los "fatigados marineros": "sala para los borrachos de buena familia que en una noche anegada llegan y encallan en la única puta que no ha podido trabajar." (págs. 105-106) Pero la ciudad no es un simple mar, sino un mar muerto, naturaleza que termina por permear al burdel hasta transformarlo en una "laguna estigia" (pág. 105): es decir, un río del Hades, del mundo subterráneo de los muertos.

Luis Martín-Santos hace una presentación irónico-mortuoria no sólo del prostíbulo, sino de la "zona de tolerancia" completa. "Hades" que no carece de sus "Orfeos" y de sus "Carontes" o, acaso, "Cancerberos":

La inmediata proximidad de los lugares sagrados, templos de celebración de los nocturnales ritos órficos se adivina en ciertos signos inequívocos. La organización municipal provee al buen orden en la zona la mismo tiempo con una prudente reducción de la potencia del alumbrado público y con un no menos prudente aumento de los funcionarios abrepuestas que, desprovistos ya hace años de su ombligo luminoso, no por eso dejan de ostentar con orgullo su manojito de llaves relucientes y un impávido rostro al que nada espanta cabalgando sobre la bufanda espesa. (pág. 99)

Si Madrid es un mar muerto y el burdel un puerto señalado por lo fúnebre, la pensión es un fondeadero no menos luctuoso. El narrador pinta el domicilio de Pedro como un "antro oscuro en que cada día se sumergía con alegrías tumbales" (pág. 31). Por esto, no asombra que las "tres generaciones" sean, en realidad, "tres parcas" (pág. 49) que juegan con el "hilo de la vida" del ingenuo investigador.

Luis Martín-Santos se vale de la "teogonía" del Cine Barceló para describir el reino de los muertos. Se trata, al modo clásico, de tres "esferas superpuestas" (pág. 159): "una esfera inferior, una esfera media y una esfera superior, cúspide y arbotante dinámico de todo el edificio." (pág. 159) Y, "muy clásicamente también" (pág. 159), las anteriores eran sede del infierno, el purgatorio y el cielo, respectivamente. Sin embargo,

---

<sup>22</sup> Jo Labanyi, *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"* (Persiles, 162; Madrid: Taurus, 1985) p. 109.

si hay una esfera que domina el mundo de los muertos madrileño, es la inferior: la del averno.

Casi al final de la novela, y luego de la expulsión de Pedro del Instituto, Amador manifiesta su pesar por haber llevado al muchacho a las chabolas. No necesito explayarme en la importancia que tuvo ese viaje en el desarrollo de la trama en *Tiempo de silencio*. La voz narrativa explica:

Amador lo sintió mucho. Sabía que era responsable de haberle puesto en contacto con aquel mundo infernal de las chabolas que contaminan a cuantos lo tocan y que él mismo había procurado mantener lejos de su casa desde el día de la postguerra agria en que se le habían metido los parientes con su colchón hasta dentro de la cocina de su piso. (pág. 259)

Como sabemos, luego de enterarse de la persecución judicial mediante Dorita, Pedro y Matías escapan "hacia el *otro mundo* por ellos conocido" (pág. 182; el subrayado es mío). Enteran a doña Luisa de los motivos de la huida y ella los recibe al ponderar los buenos oficios que podría prestarle Pedro en pago del favor. Veamos el cuadro:

Doña Luisa, al percatarse de los hechos criminosos, miraba al doncel doliente [Pedro] como si un nimbo de fuego o de un oro más suave rodeara ahora su cabellera despeinada y parecía encontrar una demoníaca belleza en aquel nuevo habitante a provisorio perpetuidad de sus avernos entreabiertos. (pág. 186)

Y, tras la estancia en los "avernos" del lupanar, Pedro es trasladado por Similiano al infierno de la prisión. Después del interrogatorio a que fue sometido por el funcionario judicial, el investigador es conducido al lugar del castigo:

Pedro muy justa y muy naturalmente, fue privado de la augusta presencia [la del interrogador] y conducido al proceloso averno en el que la caída, aunque rápida e ininterrumpible, se produjo a través de los meandros y complejidades que canta la fábula. (pág. 208)

Luis Martín-Santos crea su propia versión del descenso "que canta la fábula" y la cierra con las siguientes frases:

...bajo las cóncavas criptas y abovedados corredores se desliza el conducido

prisionero hasta llegar al lugar exacto de su ubicación definitiva en este infierno en el que, a diferencia de aquellos en que más hábiles demonios atormentan estridentes condenados, no se oyen los gritos de éstos sino que guardan un profundo silencio... (pág. 210)

En el apartado anterior, hablé de la irresponsabilidad y cobardía de Pedro al no encarar abiertamente su situación y optar por "un vacío sin pensamiento". Por esto, se sigue que Pedro prefiera asumir una existencia inauténtica, una existencia de *muerto en vida*:

...yo he querido estar aquí, fracasado, sin tocar ni cánceres, ni microscopios ibéricos, de los pequeños sabios ibéricos, que yo no puedo ya tocar, porque 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, con el cuerpo tan lisamente extendido como el de una muchacha muerta que supiera por qué se ha muerto y no por un accidente estúpido en el que yo puse mi mano que no estaba firme como tenía que haber estado... (págs. 218-19)

Tocada por la atmósfera luctuosa del país, en *Tiempo de silencio* asoma la muerte hasta en las bromas. Por ejemplo, cuando Martín-Santos describe la manera en que Amador era visto por su esposa:

Ella admiraba las tonalidades cariñosas del asturiano paterno, ella admiraba su puesto en la sociedad más elevado que el de sereno de comercio, ella encontraba a su hombre muy alto, muy fuerte, muy poderoso, muy capaz de conducirla por encima de todas las imperfecciones de la vida hacia un honesto enterramiento de tercera especial con tumba propia mediante el cuidadoso pago de las cuotas del Ocaso. (pág. 190)

Ninguna broma hay, por supuesto, en las muertes de Florita y Dorita. Sin embargo, los actos de su vida ya prefiguran, de algún modo, la proximidad de la muerte. Particularmente significativo es el caso de Dorita. Entre la noche del sábado cuando ella se entrega a Pedro y la verbena nocturna en la que muere se tiende un importante puente simbólico. En el primer extremo encontramos la muerte emblemática de toda fusión amorosa; y, en el opuesto, la muerte real que Cartucho ejecuta con un

instrumento de evidente connotación fálica: su "corte".

En el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, encontramos la siguiente disertación de un condiscípulo de Stephen Dedalus: "—La sentencia más profunda que se ha escrito jamás —dijo lleno de entusiasmo Temple— es esta con la que termina el libro de Zoología: La reproducción es el principio de la muerte."<sup>23</sup>

Palabras que, sin duda, suscribiría Georges Bataille. En su libro *La literatura y el mal* se lee que el sexo "implica la muerte no sólo porque los recién llegados [los amantes] sustituyen a los desaparecidos [a los muertos], sino además porque la sexualidad pone en juego la vida del ser que se reproduce. Reproducirse es desaparecer."<sup>24</sup>

Antes de volver a *Tiempo de silencio* se requiere una referencia más: ahora, de *El arte de amar*. En éste, Erich Fromm, el más famoso psicoanalista neofreudiano, escribe: "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 de ser conquistado, por el deseo de herir y aún de destruir."<sup>25</sup>

Como recordamos, luego de abandonar el burdel y antes de llegar a la pensión, Pedro reflexiona y deja entrever aquello que iluminan las palabras de Fromm: su deseo sexual se ve excitado "por la angustia de la soledad" ("Pensando: Estoy solo", pág. 112) y "por el deseo de conquistar o de ser conquistado" ("Deseando: Haber vivido algo, haber encontrado una mujer, haber sido capaz de abandonarse como otros se abandonan. Deseando: No estar solo, estar en un calor humano, ceñido de una carne aterciopelada, deseado por un espíritu próximo", pág. 112).

Y, tras la posesión de Dorita, es posible observar "el deseo de herir y aun de destruir" que, según Erich Fromm, puede atizar la apetencia de la carne. Pedro llega a su

---

<sup>23</sup> James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, trad. Dámaso Alonso (Historia Universal de la Literatura, 21; México: Origen, 1983) p. 254.

<sup>24</sup> Georges Bataille, *La literatura y el mal*, citado en Darío de Jesús Fernández González, "Tiempo de silencio, disección de una sociedad" (tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas; México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991) h. 86.

<sup>25</sup> Erich Fromm, *El arte de amar*, citado en Darío de Jesús Fernández González, tesis cit., h. 142.

habitación y se lava. Y, entonces, se le revela la figura aniquilada de la joven: "La imagen de la belleza de Dorita seguía flotando en la confusión de su mente. No como la de un ser amado ni perdido, sino como la de un ser decapitado." (pág. 120)

Y, casi al final de la novela, entre bromas y veras de acre humor negro, vemos el aspecto de los músicos de la verbena como un augur del destino que aguarda a Dorita. Primero, el narrador da la descripción general de la orquesta: "tocaban con toda su cara seria de músico de entierro que corresponde a los músicos pobres" (pág. 281). Después, viene el retrato particular de un miembro del grupo: "cariacotecido y serio, digno y pesaroso, manejaba los instrumentos esféricos con su rostro de caballero en sepelio de conde de orgaz." (pág. 281)

Por otra parte, así como el teatro de revista, también la verbena popular es un escenario donde Luis Martín-Santos refleja el fenómeno de la masificación y de la conciencia enajenada del pueblo español. Y en el centro de la multitud alienada se manifiesta, de nuevo, la presencia ineludible de la muerte:

...todo el sacrosanto pueblo emparejado, arracimado, 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 de gusano indetenible y de la que sentimos el berbiquí incesante horadándonos de parte a parte mientras que hacemos como que no lo oímos. (págs. 280-81)

Ahora bien, recordemos que en *Tiempo de silencio* se presenta una España marcada por la dictadura. Y toda dictadura impone la masificación de la sociedad. Walter Benjamin indica que "los Estados totalitarios [...] hacen obligatoria y permanente para todo propósito la masificación de sus clientes".<sup>26</sup> Sin embargo, cuando hablamos de masificación durante la dictadura de Franco, debemos ser cuidadosos, pues en *Escrito en España* (1962), "[Dionisio] Ridruejo hace notar que la España franquista difería de modo importante de los regímenes fascistas de Alemania o de Italia, por no intentar movilizar

---

<sup>26</sup> Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*, trad. y prólogo Jesús Aguirre (2a ed.; Persiles, 51; Madrid: Taurus, 1980) p. 79.

políticamente a las masas."<sup>27</sup>

Ciertamente, durante el franquismo no hubieron grandes movilizaciones políticas de las masas, pero sí un afán de enajenar al individuo. O, más exactamente, de que éste se *autoenajenara*. Dice Labanyi: "La autoridad no enajena al individuo, sino que lo alienta a autoenajenarse. Para que el individuo tenga la impresión de controlar su vida, la autoridad también estimula la vida privada. Al mismo tiempo, para que el individuo tenga la ilusión de pertenecer a una auténtica comunidad, la autoridad fomenta la experiencia en masa."<sup>28</sup>

Y como para el régimen franquista no debía tener un valor político esa "experiencia en masa", es lógico que ésta sólo se manifieste en situaciones como las presentadas en *Tiempo de silencio*: ya el teatro de revista, ya la verbena popular. Además, hermanado a la autoenajenación de esa "experiencia en masa", encontramos el conformismo del pueblo español: "Al igual que Martín-Santos, Ridruejo insiste en que el régimen franquista se mantuvo en el poder, no sólo mediante la represión, sino a causa del conformismo de la mayoría de la población."<sup>29</sup>

¿Qué importancia puede tener el fenómeno de la masificación para el tema de "La ciudad y la muerte"? Unas palabras de Walter Benjamin sobre Victor Hugo nos dan la clave para enlazar ambos asuntos: "El contacto [de Victor Hugo] con el mundo de los espíritus [...] fue sobre todo, por mucho que parezca extraño, un contacto con las masas, que era lo que le faltaba al poeta en el exilio. Ya que la multitud es la manera de existir del mundo de los espíritus."<sup>30</sup>

Así, el ensayista alemán destaca un hecho básico para este apartado: el parentesco esencial entre el reino de los muertos y el universo de la multitud. Y, luego de considerar esa cita, es más sencillo comprender el sentido de la "teogonía" del Cine Barceló: en ésta se sintetiza la presencia de la multitud indiferenciada de la dictadura y

<sup>27</sup> J. Labanyi, *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>30</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 79.

del ambiente mortuorio de un país oprimido por la bota militar.

En el apartado anterior, hicimos un acercamiento al episodio ocurrido en el estudio del pintor alemán. Ahora, con base en lo hasta aquí expuesto, podemos llevar el análisis aún más allá. Luego de observar los lienzos del artista español, aquellos que representaban a mujeres desnudas en múltiples posiciones, Matías afirma: “—Nada me ha recordado más las cámaras de gas.” (pág. 87) ¿Qué lo conduce a tan extraña idea? Recordemos que la característica fundamental de los cuadros del español es la presencia de una gran cantidad de mujeres con rostros prácticamente indiferenciables. Por esto, creo válido suponer que estamos frente a una representación de las masas del país. Y, si hay un nexo intrínseco entre multitud y muerte, es lógico que, ante la imagen de la masa en los lienzos, Matías presenta la muerte, simbolizada por la cámara de gas (instrumento este, al fin, que provocaba la muerte en masa).

Curiosamente —o, mejor, premeditadamente— el cuadro que el pintor alemán insistía en mostrar a Pedro y Matías refuerza la noción de vínculo entre multitud y muerte. Atendamos con detenimiento la descripción de la pintura:

Sobre un fondo color marrón oscuro, con un color marrón más claro y con algunos toques de rojo-infierno se habían representado las ruinas bambalinescas de una ciudad bombardeada. Las piedras se acumulaban demasiado altas a ambos lados de un desfiladero urbano no totalmente obstruido por los cascotes. El argumento de la composición consistía en una gran muchedumbre de seres aparentemente humanos, pero más bien formiciformes de tamaño muy inferior al normal. Tales seres componiendo una especie de vasto río descendían a borbotones hacia el primer plano del cuadro. En las revueltas gesticulaciones de aquel mundo insectívoro y sucio parecía querer expresarse una desesperación colectiva en la que padecer infinitos sufrimientos se acompañara de la conciencia de la estricta justicia con que han sido merecidos. (págs. 88-89)

Por supuesto, estamos frente a una representación de las masas. Y, en principio, podría suponerse que se trata de multitudes judío-alemanas, por la nacionalidad del autor. Sin embargo, hay evidencias que demuestran que estamos ante muchedumbres españolas. La prueba esencial de lo anterior es que los seres plasmados tienen aspecto

*formiciforme*. Es decir, de *hormigas* (del latín *formica*). Y, en *Tiempo de silencio*, durante los episodios que retratan a la masa, el narrador suele compararla a las hormigas.

Por ejemplo, cuando Pedro tiene a la vista el conjunto de las chabolas, el narrador dice que ese conjunto “no sólo nada tenía que envidiar, sino que incluso superaba las perfectas creaciones —en el fondo monótonas y carentes de gracia— de las especies más inteligentes: las hormigas, las abejas, el castor americano.” (pág. 52)

Pero el ejemplo más importante lo encontramos en el episodio de la verbena popular. Durante el recorrido de Pedro y Dorita por la feria donde la muchacha habrá de morir, leemos que “la verbena [estaba] llena de humanos semejantes a hormigas, menos borrachos de lo preciso para acercarse al límite de la única felicidad alcanzable.” (pág. 284)

Adicionalmente, pocas imágenes comparativas convienen más a la masa que la del río. Y la encontramos en la pintura del alemán: “Tales seres componiendo una especie de vasto río descendían a borbotones hacia el primer plano del cuadro.” El símil prefigura el aplicado a las multitudes españolas de *Tiempo de silencio*. Cuando Matías busca la ayuda de los amigos de su padre para liberar a Pedro, el joven burgués se encuentra a media calle, envuelto en el “río de muchedumbre” (pág. 233), atrapado en “el remolino bramador e interminable, maelstrom que corona la calle de la Montera...” (pág. 233)

Varios críticos han señalado la influencia de la obra de Franz Kafka en algunos pasajes de *Tiempo de silencio*. Gemma Roberts ha apuntado: “La consideración del hecho social por Martín-Santos lo acerca a una visión del fenómeno de la enajenación de raíz existencialista. Su proximidad también a Kafka en este sentido es indiscutible...”<sup>31</sup> Por su parte, en el artículo “Un malogrado novelista español”, Jacqueline Chantraine de van Fraag propone la ascendencia kafiiana del episodio de la prisión de Pedro.<sup>32</sup> Y Gemma Roberts remata: “También Ricardo Domenech (“Ante una novela irrepitible”, *Ínsula*,

---

<sup>31</sup> Gemma Roberts, *Temas existenciales en la novela española de postguerra* (2a ed.; Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 182; Madrid: Gredos, 1978) p. 181.

<sup>32</sup> Jacqueline Chartraine de van Fraag, “Un malogrado novelista español”, en *Cuadernos Americanos*, Año XXIV, Vol. CXLII, No. 5 (Septiembre-octubre, 1965) p. 271.

num. 187 [junio 1962]) reconoce resonancias de Kafka.<sup>33</sup>

En el volumen *El espacio literario*, en un capítulo dedicado a la obra del checoslovaco, Maurice Blanchot asegura que: “no sólo cuando mueren sino cuando aparentemente viven, los héroes de Kafka se mueven en el espacio de la muerte...”<sup>34</sup> En *Tiempo de silencio*, parece ocurrir otro tanto. No es casual que la novela comience presentando a un investigador en su intento de comprender —para remediar— los mecanismos del cáncer, enfermedad incurable. Tampoco parece ser fortuito que el pasaje central sea una descripción y comentario de un lienzo de Goya. *Tiempo de silencio* está constituida por 63 secuencias, por lo cual, la número 32 divide en dos a la novela. Y, por supuesto, *Escena de brujas* (pasaje número 32) es, también, una macabra *escena de muerte*.

Por lo anterior es significativo que la principal actividad industrial que se desarrolla en *Tiempo de silencio* sean los enterramientos verticales. Ahora bien, en *Vigilar y castigar*, Michel Foucault explica que, para que se verificara el nacimiento de la gran industria, fue necesario el surgimiento de un aparato de poder capaz de imponer una disciplina que garantizase el uso óptimo del tiempo y el espacio económicos. Y no deja de tener interés que la descripción de los enterramientos que da Martín-Santos coincida, exactamente, con algunos de los puntos del análisis de Foucault.

En el episodio ocurrido en el cementerio municipal, el narrador insiste en que “las reglas emanadas del taylorismo-bedoísmo” (pág. 174) buscan alcanzar el máximo aprovechamiento del tiempo durante la jornada de trabajo:

La esencia y fundamento del taylorismo-bedoísmo —como es sabido— consiste en que cada obrero no deje pasar ni un solo instante improductivo (ya en espera de la llegada de las herramientas, ya por necesidad de disponer de un modo adecuado la pieza en que deba trabajar, ya por negligente encendido de un pitillo)... (pág. 175)

Según se lee en *Tiempo de silencio*, la utilización exhaustiva del tiempo debe estar

---

<sup>33</sup> G. Roberts, *op. cit.*, p. 181, nota.

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis (Letras mayúsculas, 10; Argentina: Paidós, 1969) p. 84.

basada en el cronometraje riguroso de las actividades. Y con la medición estricta del tiempo, explica el narrador, es "cuando el principio del cronometraje alcanza toda su virtualidad y cuando puede llegar a impedirse que la totalidad de la factoría 'tenga que marchar al ritmo del peor de sus obreros'." (pág. 174)

Por su parte, Michel Foucault nos dice sobre la utilización exhaustiva del tiempo, garantizada por un poder disciplinario:

El principio que estaba subyacente en el empleo del tiempo en su forma tradicional era esencialmente negativo; principio de no ociosidad: está vedado perder el tiempo contado por Dios y pagado por los hombres; el empleo del tiempo debía conjurar el peligro de derrocharlo, falta moral y falta de honradez económica. En cuanto a la disciplina, procura una economía positiva; plantea el principio de una utilización teóricamente creciente siempre del tiempo: agotamiento más que empleo; se trata de extraer, del tiempo, cada vez más instantes disponibles y, de cada instante, cada vez más fuerzas útiles. Lo cual significa que hay que tratar de intensificar el uso del menor instante, como si el tiempo, en su mismo fraccionamiento, fuera inagotable; o como si, al menos, por una disposición interna cada vez más detallada, pudiera tenderse hacia un punto ideal en el que el máximo de rapidez va a unirse con el máximo de eficacia.<sup>35</sup>

En *Tiempo de silencio*, observamos que la utilización exhaustiva del tiempo se logra a través de la perfecta coordinación de tres brigadas de trabajo: "A", cavadores; "B", enterradores propiamente dichos; y, "C", transportadores de la tierra excedente de las fosas. Y, de acuerdo al análisis de Foucault, esas brigadas sincronizadas son "series cronológicas":

...series cronológicas que la disciplina debe combinar para formar un tiempo compuesto. El tiempo de los unos debe ajustarse al tiempo de los otros de manera que la cantidad máxima de fuerzas pueda ser extraída de cada cual y combinada en un resultado óptimo.<sup>36</sup>

Y, más adelante, agrega:

---

<sup>35</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino (12a. ed.; México: Siglo XXI Editores, 1987) pp. 157-58.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 169.

Esta combinación cuidadosamente medida de las fuerzas exige un sistema preciso de mando. Toda la actividad del individuo disciplinado debe ser ritmada y sostenida por órdenes terminantes cuya eficacia reposa en la brevedad y la claridad; la orden no tiene que ser explicada, ni aun formulada; es precisa y basta que provoque el comportamiento deseado.<sup>37</sup>

Lo que deseo destacar en este bosquejo del proceso de producción industrial examinado por Michel Foucault es lo siguiente: el poder disciplinario que posibilita la gran industria termina por "atar" al trabajador con el objeto de trabajo. O, con las palabras del pensador francés, crea una "articulación cuerpo-objeto":

La disciplina define cada una de las relaciones que el cuerpo debe mantener con el objeto que manipula. Entre uno y otro, dibuja aquélla un engranaje cuidadoso.

[...]

El poder viene a deslizarse sobre toda la superficie de contacto entre el cuerpo y el objeto que manipula; los amarra el uno al otro. Constituye un complejo cuerpo-arma, cuerpo-instrumento, cuerpo-máquina. Se está lo más lejos posible de aquellas formas de sujeción que no pedían al cuerpo otra cosa que signos o productos, formas de expresión o el resultado del trabajo. La reglamentación impuesta por el poder es al mismo tiempo la ley de construcción de la operación. Y así aparece este carácter del poder disciplinario: tiene menos una función de extracción que de síntesis, menos de extorsión del producto que de vínculo coercitivo con el aparato de producción.<sup>38</sup>

Y esto es lo macabro de la secuencia de los enterramientos verticales: estar ante una sociedad en que su principal producto industrial son los muertos; estar ante un pueblo donde se crea una vinculación "cuerpo-objeto" que, acaso, acabe por contaminar a los enterradores hasta volverlos uno con los cadáveres. Así, las fronteras entre los vivos y los muertos terminarían por desvanecerse, como en el texto "La ciudad y los muertos. 3" de Italo Calvino. O, más aún, llegar a un punto donde sólo hallemos muertos, como lo expresó James Joyce en el *Retrato del artista adolescente*. Stephen Dedalus anota en su

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 156-57.

diario: "Marzo, 21, por la noche. Libre. Alma libre e imaginación libre. Y que los muertos entierren a los muertos. Sí. Y que los muertos se casen con los muertos."<sup>39</sup>

Además de la secuencia sobre los enterramientos verticales, existe otra escena donde también parece insinuarse un cierto nexo entre la industria y la muerte. Durante la noche del sábado, cuando Pedro y Matías abandonan la tasca infame, el narrador apunta sobre los amigos:

...verdad era que tenían una cierta noción de que después de un lapso indeterminado de tiempo y tras el agotamiento de ciertos placeres aún imprevisibles deberían regresar a unos lugares tibios (su receptáculo nocturno habitual) y que tras haber permanecido en reposo en tales ámbitos, serían elevados por una llamada inimaginable —sólo comparable a la de las trompetas angélicas del día del juicio definitivo— hasta una realidad persistente en la cual ellos ocupaban unas ciertas casillas como tornillos o como piezas metálicas de máquinas aunque renqueantes nunca del todo inmovilizadas... (pág. 93)

En el artículo "Of the other spaces", Michel Foucault describe, entre otras cosas, el significativo itinerario de ubicación de los cementerios. En la cultura occidental, estos han existido siempre. Sin embargo, explica Foucault: "Until the end of the eighteenth century, the cemetery was placed at the heart of the city, next to the church." Pero, ya en el siglo XIX, inició un paulatino, aunque irreversible, desplazamiento hacia la periferia citadina. Las razones de lo anterior son muy claras:

Basically it was quite natural that, in a time of real belief in the resurrection of bodies and the immortality of the soul, overriding importance was not accorded to the body's remains. On the contrary, from the moment when people are longer sure that they have a soul or that the body will regain life, it is perhaps necessary to give much more attention to the dead body, which is ultimately the only trace of our existence in the world and in language. In any case, it is from the beginning of the nineteenth century that everyone has a right to her or his own little box for her or his own little personal decay; but on the other hand, it is only from that start of the nineteenth century that cemeteries began to be located at the outside border of cities. In correlation with the individualitation of death and the bourgeois appropriation of cemetery, there arise an obsession with death as an "illness". The dead, it is supposed, bring illnesses to the living, and it is the presence and proximity of

---

<sup>39</sup> James Joyce, *Retrato del artista adolescente...*, p. 275.

the dead right beside the houses, next to the church, almost in the middle of the street, it is this proximity that propagates death itself. This major theme of illness spread by the contagion in the cementeries persisted until the end of the eighteenth century, until, during the nineteenth century, the shift of cementeries toward the suburbs was initiated. The cementeries then came to constitute, no longer the sacred and immortal heart of the city, but "the other city", where each family possesses its dark resting place.<sup>40</sup>

Por lo transcrito, nos hacemos aún más conscientes de lo macabro en la secuencia de los enterramientos verticales. No carece de humor negro el que un cementerio, lugar periférico de las ciudades modernas, sea en *Tiempo de silencio* centro de la principal actividad industrial de España. Según Jo Labanyi, en el pasaje de los enterramientos, "el narrador parodia la tendencia de los personajes a negar el subdesarrollo de su país."<sup>41</sup> Desde luego, nos encontramos ante una *descripción irónica* (como la de la locura del Quijote, como la de las chabolas). Y, como recordamos, Labanyi define: "Una afirmación es irónica si es verdad en un sentido, pero falsa en un sentido más importante." Por lo cual, podemos decir que la descripción es falsa en el sentido de que, aunque los enterramientos fuesen una actividad de la industria, no por ello España alcanzaría el nivel de desarrollo económico de los mayores países europeos. Pero es verdadera desde la perspectiva de que, en un país enrarecido por una atmósfera fúnebre de dictadura, posguerra y subdesarrollo, pareciera ser la única actividad industrial posible y al alcance de la mano.

Igualmente macabras son las perfectas organización y sincronía de los enterramientos, basadas en el esquema del "taylorismo-bedoísmo". Y son macabras, precisamente, por su gélida perfección. En el artículo "Ciudades, laberintos", Ernesto Hernández Busto recuerda: "Borges demuestra que la simetría perfecta es una de las caras de la sinrazón."<sup>42</sup> Y, ¿hay acaso una sinrazón mayor que la manifestada en la lúgubre y

---

<sup>40</sup> Michel Foucault, "Of the other spaces", en *Diacritics: a review of the contemporary criticism*, Vol. 16, Number 1 (Spring, 1986) p. 25.

<sup>41</sup> J. Labanyi, *op. cit.*, p. 147.

<sup>42</sup> Ernesto Hernández Busto, "Ciudades, laberintos", en *Biblioteca de México*, No. 18 (Noviembre-

puntual coordinación simétrica de los enterramientos?

Como vimos, la novela empieza con la presentación de Pedro en su afán de comprender los mecanismos de una enfermedad mortal. Y la secuencia 32, que ocupa el número central en la obra, describe y comenta una pintura tétrica: *Escena de brujas* de Francisco de Goya. Un texto tan coherente como *Tiempo de silencio* exige un final, análogamente, luctuoso.

En su libro *Estudios literarios*, José Luis Aranguren anota sobre el entorno físico donde se desarrolla *Tiempo de silencio*: "Castilla está muerta y lo que artificialmente sobrevive en ella es sólo Madrid."<sup>43</sup> Y la última secuencia de la novela nos sitúa ante la estéril meseta castellana: "Ahí está el páramo, el largo páramo igual que una piel aplicada directamente sobre el esqueleto." (págs. 293-94)

Asimismo, la última secuencia de *Tiempo de silencio* retrata la imperturbable arquitectura del Escorial: monasterio que es, también, *un camposanto*. Jo Labanyi indica: "La novela se cierra con la imagen del Escorial: símbolo de la gloria pasada que, además, es monumento funerario."<sup>44</sup>

En *Noticias del Imperio*, Fernando del Paso refiere una interesante anécdota sobre la construcción del Escorial. Del Paso sorprende a Maximiliano de Habsburgo, protagonista de la novela, haciéndose esta reflexión:

¿No habían dicho en Europa, cuando Felipe II construía El Escorial, que nunca lo iba a terminar porque no le alcanzaría todo el oro de España? Y Felipe II terminó El Escorial y en una de las torres mandó colocar un gran trozo de oro para que vieran que le había sobrado. Algo así harían Carlota y él en México... después de todo, el oro de El Escorial había salido de la plata mexicana.<sup>45</sup>

Desde luego, nos hallamos ante una anécdota de la vieja España imperial, cuando Madrid era una de las ciudades "tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes

---

diciembre, 1993) p. 26.

<sup>43</sup> José Luis Aranguren, *Estudios literarios* (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 242; Madrid: Gredos, 1976) p. 264.

<sup>44</sup> J. Labanyi, *op. cit.*, p. 22.

<sup>45</sup> Fernando del Paso, *Noticias del Imperio* (2a ed.; México: Diana, 1992) pp. 197-98.

sobre capitales extranjeras dotadas de dos catedrales y de varias colegiatas mayores y de varios palacios encantados —un palacio encantado al menos para cada siglo—... tan sorprendidas por la llegada de un oro que puede convertirse en piedra pero que tal vez se convierta en carrozas y troncos de caballos con gualdrapas doradas sobre fondo negro" (pág. 16). Pasado perdido en la oscuridad de los tiempos y que, por lo que hemos visto en *Tiempo de silencio*, ha sido sustituido por un lamentable subdesarrollo que no pareciera tener visos de solución posible.

### 2.3 Ciudad sin hijos, ciudad huérfana.

*Todos son hijos sin hijos...*  
Enrique Vila-Matas, *Hijos sin hijos*

En "Los de abajo", primer texto de *Hijos sin hijos* (1993), el narrador —que legítimamente podemos identificar con el propio Enrique Vila-Matas— comenta sobre la totalidad del libro:

...a mí me parece que, entre otras cosas, he escrito, sin darme cuenta, una Breve y Heterodoxa Historia de España de los últimos 41 años. Una historia en la que este país aparece más bien como tierra baldía y desheredada, sin demasiado futuro, casi yerma, muerta para la gracia de la vida...<sup>1</sup>

De manera implícita, Vila-Matas parece compartir la visión de la vida española que refleja *Tiempo de silencio*. Las últimas líneas citadas, por ejemplo, apoyan de algún modo lo expuesto en "La ciudad y la muerte". Y, probablemente, Vila-Matas suscribiría la idea de que el franquismo hundió a España en un "tiempo de silencio". El cuento "Te manda saludos Dante" es una clara evidencia de lo anterior.

En "Te manda saludos Dante" se narra la historia de Dantito, un niño que se niega sistemáticamente a hablar durante los primeros nueve años de su vida. La madre de Dantito, quien se pasa los días sumida en la zozobra, ha llevado al niño con numerosos especialistas, los cuales certifican que no existe lesión física que le impida la facultad del habla. Cumplidos ya los 10 años, un suceso inesperado empuja a hablar a Dantito. Una tarde, mientras ve la televisión, se entera de la muerte de Franco. El niño, entonces, empieza a articular palabras de desazón. Atraída —y maravillada— por el ruido, la madre se aproxima sigilosamente. Y, cuando por fin encara a Dantito, le pregunta:

---

<sup>1</sup> Enrique Vila-Matas, *Hijos sin hijos* (Narrativas hispánicas, 138; Barcelona: Anagrama, 1993) p. 10.

—¿Por qué no has hablado hasta hoy?  
—Es que hasta ahora todo estaba perfecto —dijo hundiendo su mirada en el ataúd de Franco.<sup>2</sup>

Quizás no nos asombremos tanto si tomamos en consideración que Dantito es nieto de un fascista italiano. Así, en esta “Breve y Heterodoxa Historia de España en los últimos 41 años”, la muerte de Franco parece señalar la finalización de un “tiempo de silencio”. Pero éste no es el hecho más importante del libro. La característica fundamental de esta colección de cuentos es que, como lo indica su título, está signada por la continua presencia de unos *Hijos sin hijos*.

Curiosa y análogamente, en *Tiempo de silencio* hallamos una significativa ausencia de hijos. Un *vacío de hijos*. Esta carencia toca tanto a los personajes principales de la novela (Amador), como a los incidentales (los huéspedes de la pensión), pasando por uno de los personajes secundarios (Similiano, el policía).

En el monólogo inicial de la abuela de Dorita encontramos la primera mención sobre una falta de hijos. Cuando la anciana rememora el proceso de decadencia de su pensión, indica:

...nuestra clientela fue descendiendo de categoría y la frecuentación del torero-bailarín-marica [...] hizo huir a dos matrimonios de funcionarios del Ministerio de la Gobernación que habían sido, hasta entonces, mis más fuertes puntales de respetabilidad. Eran dos matrimonios sin hijos... (pág. 25)

Pero la presencia de “matrimonios sin hijos” no es sólo asunto del pasado. En el momento en el cual ocurre la acción de *Tiempo de silencio*, también nos topamos en la pensión con otros “hijos sin hijos”. Cuando el narrador describe a la gente con la que cohabita Pedro, señala: “Había un matrimonio sin hijos que hablaban muy poco. Los dos vestidos de negro, los dos pequeñitos y pálidos, los dos un poco arrugaditos...” (págs. 41-42)

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 182.

Igualmente, el policía Similiano, quien sigue a Matías al burdel para capturar a Pedro, parece ser un "hijo sin hijos". Durante su monólogo estilo la "procesionaria del pino", es decir, compartido con Amador, Cartucho y Matías, el agente hace varias alusiones a su esposa, Laura, pero en ningún momento habla de que tengan hijos. Similiano se queja de su trabajo, el cual empeora su "enfermedad", y manifiesta el deseo de abandonar Madrid en compañía de su mujer. Sin embargo, jamás menciona la existencia de algún hijo.

Si con Similiano hay un margen de dudas sobre si tiene hijos o no, con Amador no nos enfrentamos a ninguna vacilación. Amador es, con certeza, un "hijo sin hijos". Significativamente, cuando caracteriza a la esposa de Amador, Martín-Santos habla de "la mujer, vientre sin hijos, todavía concupiscente." (pág. 191)

Ahora bien, si es pertinente definir a la España del franquismo como una nación de "hijos sin hijos", es aún más adecuado calificarla como una sociedad *huérfana*. Es decir, estamos ante un pueblo marcado por un *vacío* de padres en el sentido genuino de la palabra.

En el libro de Jo Labanyi, hallamos algunos pasajes importantes sobre el tema. Por ejemplo, cuando cita un comentario del humanista católico y falangista Rof Carballo:

...de acuerdo con el diagnóstico de Rof Carballo, [la España franquista] es "una sociedad sin padre". Se menciona [en *Tiempo de silencio*] al padre de Matías, pero no se sabe si está vivo. El único padre que aparece en la novela es la degradada figura paterna del Muecas. Muecas representa un Edipo invertido: no el hijo que seduce a la madre, sino el padre que seduce a la hija.<sup>3</sup>

En torno al Muecas, existen algunos párrafos que conviene subrayar. Comencemos con la visita de Pedro a su chabola. Muecas explica al investigador cómo consiguió que criasen los ratones de la cepa cancerosa:

...dándoles el calor natural que les falta los ratones crían y ya veo que usted sabía a dónde venir a buscarlos. Aquí los tengo, sí señor doctor, a los hijos de los hijos

---

<sup>3</sup> Jo Labanyi, *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"* (Persiles, 162; Madrid: Taurus, 1985) p. 99.

que no quiero llamar nietos, ya que no parece cosa de animales reconocer tanta parentela. Y también a los hijos de los hijos de los hijos. (pág. 63)

Significativamente, cuando el Muecas ultraja a Florita, cuando elude reconocer a su propia parentela, se coloca al mismo nivel de animalidad que le atribuye a los ratones. No sorprende que, al referir Amador a Pedro sus vínculos con el “padre-abuelo”, el ayudante del investigador comente: “aunque le aprecio comprendo que es muy burro. Es exactamente un animal.” (pág. 38)

Cartucho, otro de los habitantes destacados de las chabolas, es una figura paterna igualmente degradada. El primer monólogo de Cartucho —secuencia nueve— inicia con estas líneas:

“¿Qué se habrá creído? Que yo me iba amolar y a cargar con el crío. Ella, ‘que es tuyo’, ‘que es tuyo’. Y yo ya sabía que había estao con otros. Aunque fuera mío. ¿Y qué? Como si no hubiera estao con otros. (pág. 54)

Así, Cartucho es un padre que se niega a reconocer a sus hijos. Otro tanto observamos que ocurrió en el caso del “torero-bailarín-marica”, quien luego de preñar a Dora, emprendió la graciosa huida. Sin embargo, en contraparte, también Cartucho ha carecido de padre. En la página 143, leemos que el joven criminal vive, no en una chabola, sino casi en una cueva, en compañía “de [su] anciana madre”. Y, en la página 145, el narrador se refiere a Cartucho como: “Hijo-puta él y de madre soltera él...”

Y es que si en la novela encontramos una constante falta de padres, Jo Labanyi acota que la “sociedad de *Tiempo de silencio* contiene una multiplicidad de figuras maternas...”<sup>4</sup> Y éstas son de todo tipo: desde viudas (como la “primera generación” y, acaso, la madre de Matías), hasta madres solteras (como Dora, la joven que Cartucho preñó o la misma madre de éste). Pero esa profusión no alcanza a compensar la ausencia de padres. Si en *Tiempo de silencio* no hay figuras paternas protectoras, tampoco la abundancia de madres es capaz de garantizar seguridad. Es notorio, por ejemplo, que la

---

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

“redonda consorte del Muecas” fue incapaz de evitar el ultraje contra Florita, consumado en su propio lecho, y que derivó en su muerte. Igualmente, la negligencia de la “primera generación” dio lugar al embarazo no deseado de Dora. Y ésta, aunque en menor grado de responsabilidad, no fue capaz de impedir la muerte de su hija.

Y ya que mencioné a las “tres diosas”, es oportuno citar, casi a manera de conclusión, unas palabras de la profesora Jo Labanyi:

La vida entera de la pensión se orienta hacia la búsqueda del “hombre” que compense dos generaciones de padres ausentes. Efectivamente, la generación de la posguerra fue una generación huérfana...<sup>5</sup>

Ese hombre, por supuesto, es el cándido Pedro. Y él, además, es uno de los personajes más intrigantes de esa “generación huérfana”. Si la mayoría de los actores de *Tiempo de silencio* están señalados por una figura paterna ausente o envilecida y una madre negligente, Pedro carece de las dos presencias. Éste parece no tener orígenes: nunca se alude en la novela a sus padres; tampoco se menciona el lugar de su procedencia. El único comentario al respecto no puede ser más vago. En la secuencia 29, página 141, el narrador se refiere a

...el día —ya lejano— en que llegó a la puerta de la pensión vestido según la incierta moda de la provincia y arrastrando un baúl de madera con libros y ropas que, gracias al consejo de la bienintencionada decana, fueron progresivamente sustituidas por otras más acordes con la brillantez de su futura carrera.

Y, como veremos en el tercer capítulo de este trabajo, la ausencia de figuras de protección ha provocado en Pedro un sentimiento de inseguridad permanente. Y, para remediarlo, el protagonista de *Tiempo de silencio* recorre la ciudad de Madrid buscando, sobre todo, la imagen amorosa, protectora, de una madre. En ese recorrido, Pedro habrá de toparse con —o creará para sí— lo que, desde la perspectiva analítica de Gaston Bachelard, podríamos denominar “espacios imaginarios”.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 100.

### 3. Espacios imaginarios.

*Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio.*

Marc Augé

*El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido.*

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

En este apartado, concentraré mi atención en el protagonista de *Tiempo de silencio*, Pedro, y en su búsqueda constante de figuras y, primordialmente, espacios de protección. No obstante, debo comenzar estableciendo una serie de presupuestos acerca de la manera en la que conduciré este análisis.

En el tercer capítulo de *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"*, titulado "Interpretación psicoanalítica", la profesora Jo Labanyi hace un examen de la novela a partir de los psicoanálisis freudiano y existencial (éste, devenido del existencialismo sartreano). Uno de los aspectos que estudia Labanyi es, precisamente, la continua necesidad de Pedro por encontrar personas y lugares protectores, maternos. Desde luego, dada la perspectiva crítica que emplea Labanyi, esa búsqueda del protagonista se tiñe de una carga patológica enorme. Buscar el amparo de una madre puede implicar un deseo de regresión al vientre materno. Lo cual se traduce como un intento de evadir las incertidumbres del mundo y como una negativa a participar de —y a hacer— la historia. El retroceso al vientre de la madre es una de las formas clásicas del incesto. Jo Labanyi explica que el retroceso al vientre materno garantiza, por un lado, la seguridad del individuo; mas, por el otro, conlleva la renuncia a asumir una *libertad responsable*. Ese retorno significa, pues, castración. *Autocastración*. Evidentemente, las líneas anteriores

sólo esbozan algunos de los puntos más relevantes tocados por Labanyi. El lector interesado puede consultar las más de 30 páginas que la profesora dedica al tema.<sup>1</sup>

Por mi parte, guiado por lo expuesto en *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, procuraré un análisis de algunos de los sitios más importantes donde ocurre *Tiempo de silencio*. Pero, a diferencia de Jo Labanyi, prescindiré de observaciones sobre la carga morbosa que subrayan los psicoanálisis freudiano y existencial. El que intentaré será, por lo tanto, un estudio de esos espacios literarios como *imágenes poéticas*.

Como sabemos, el pensador francés Gaston Bachelard, quien provenía de una escuela de racionalismo filosófico tradicional, en su madurez dio un salto cualitativo, que lo llevó a postular “una filosofía que profesa la primacía de la imaginación”.<sup>2</sup> Bachelard no sólo creía que la imaginación es “la facultad más natural que existe” (*PE*, pág. 264), sino que la consideraba como “una potencia mayor de la naturaleza humana” (*PE*, pág. 26).

Para Bachelard, el fruto más directo y puro de la imaginación es la *imagen poética*. Y la literatura —tanto en prosa, como en poesía— es un surtidor invaluable de imágenes poéticas. Según el francés, en una “filosofía que profesa la primacía de la imaginación”, el estudio de la imagen poética se realizaría mediante una disciplina especial: la *fenomenología de la imagen poética*. Esta fenomenología vendría a resolver las deficiencias que se observan en las exégesis que de la imagen poética han hecho el psicoanálisis y la filosofía tradicional.

De acuerdo a Gaston Bachelard, “si el psicoanálisis [...] nos da puntos de vista preciosos sobre la naturaleza profunda del escritor, puede desviarnos a veces del estudio de la virtud directa de una imagen” (*PE*, pág. 204). Y, si esto ocurre, es porque el psicoanalista “sólo se preocupa de la negatividad de la sublimación” que representa la

---

<sup>1</sup> Jo Labanyi, *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"* (Persiles, 162; Madrid: Taurus, 1985) pp. 83-116.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin (2a ed.; Breviarios, 183; México: Fondo de Cultura Económica, 1993) p. 263. En adelante, dado el número de veces en que habré de citar esta obra, lo haré del modo siguiente: entre paréntesis, usaré como abreviatura del título *PE* y daré el (los) número(s) de la(s) página(s) de referencia. Esta cita, por ejemplo, hubiera sido consignada así: (*PE*, pág. 263).

imagen poética (PE, pág. 206). Un ejemplo de lo anterior es el examen psicoanalítico que efectúa Jo Labanyi de los espacios de *Tiempo de silencio*.

En una frase que seguramente haría montar en cólera a los psicoanalistas, Bachelard los censura porque, en su análisis de la imagen poética, ellos pretenden explicar “la flor por el fertilizante” (PE, pág. 22). Considero que, en buena medida, el siguiente párrafo concentra las objeciones con las que Bachelard impugnaba las insuficiencias del psicoanálisis ante la imagen poética:

Un psicólogo diría que nuestro análisis no hace más que relatar “asociaciones” audaces, demasiado audaces. El psicoanalista aceptará tal vez —está acostumbrado a ello— “analizar” dicha audacia. Uno y otro, si toman la imagen como “sintomática”, tratarán de encontrarle razones y causas. El fenomenólogo toma las cosas de otra manera; más exactamente, toma la imagen tal como es, como el poeta la crea y trata de hacerla propia, de nutrirse con ese raro fruto; lleva la imagen hasta la frontera misma de lo que puede imaginar. Por muy lejos que esté de ser poeta, intenta repetir para él la creación, continuar, si es posible, la exageración. Entonces la asociación ya no es encontrada, padecida, es buscada, querida. Es una constitución poética, específicamente poética. Es una sublimación totalmente desembarazada de los pesos orgánicos o psíquicos de los que queríamos liberarnos, en resumen, corresponde a lo que llamábamos, en nuestra introducción, sublimación pura. (PE, pág. 266)

Como vemos, el fenomenólogo de la imaginación procura *re-crear, apropiarse*, la imagen poética. Esto también lo diferencia de los filósofos tradicionales. Según Bachelard, ellos: “No se preocupan en absoluto de vivir el ser de la imagen.” (PE, pág. 257) Así, es natural que el pensador francés exclame: ¡Ah, cómo se instruirían los filósofos si consintieran en leer a los poetas! (PE, pág. 246)

Creo que, con lo hasta aquí presentado, se evidencian las divergencias más generales que separan a los psicoanálisis freudiano y existencial, y a la filosofía tradicional de una fenomenología de la imaginación en el estudio de la imagen poética. Ahora, en las páginas siguientes, intentaré aplicar los postulados expuestos en *La poética del espacio* a los sitios más importantes donde ocurre la acción de *Tiempo de silencio*. Para

ello, por supuesto, habré de considerar esos espacios literarios como frutos de una imaginación actuante. Espacios literarios que son, pues, imágenes poéticas en el mejor de los sentidos que les dio Gaston Bachelard.

Por último, debo explicar por qué este capítulo lleva el título de “Espacios imaginarios”. Aunque en *La poética del espacio* no lo usa literalmente Bachelard, me pareció el mejor nombre. No obstante, hablar de un espacio “imaginario” puede provocar muchas confusiones. En principio, no estoy entendiendo por espacio imaginario aquel que *necesariamente no existe* (como el espacio de la *utopía*). Tampoco, aquél que *no necesariamente existe* (como los sitios que algunas culturas consideraban o consideran sagrados, o los de purificación y tránsito para acceder a los lugares sacros). Para quien esté interesado en abundar en los anteriores, remítase al artículo “Of the other spaces” de Michel Foucault —incluido en la bibliografía—, donde se describe el espacio de la utopía, pero fundamentalmente esos “otros espacios” de la cultura, y que Foucault denomina *heterotopías*.

Ahora bien, si Gaston Bachelard considera a ciertos espacios como imágenes poéticas, es válido tomarlos como productos de una imaginación dinámica, como *espacios creados por la imaginación*. Entonces, el nombre “espacios imaginarios” deviene con naturalidad. Y estos son lugares que existen efectivamente (un sótano, un desván, la totalidad de una casa, digamos), pero que son vistos, valorados, a través del cristal de una imaginación actuante. Así, cualquier sitio —como veremos— es susceptible de convertirse en un espacio imaginario.

En “Ciudad sin hijos, ciudad huérfana”, subrayé el hecho de que Pedro —y la España del franquismo en general— carece de una figura materna capaz de brindarle protección. A mi juicio, existe una conexión —acaso inconsciente— entre la ausencia de madres en un sentido cabal y la falta de agua que se resalta en *Tiempo de silencio*. Entre

estos dos vacíos se tiende un poderoso vínculo de correspondencias: si en la novela se carece de imágenes maternas, es adecuado que el agua sea un elemento que escasee, porque ésta es una sustancia de acentuado simbolismo maternal.

En el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier, se nos recuerda: “En las tradiciones judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación. El *men* (M) hebreo simboliza el agua sensible: es madre y matriz.”<sup>3</sup> Gaston Bachelard dedica el quinto capítulo de su libro *El agua y los sueños* al tema: “El agua maternal y el agua femenina”.<sup>4</sup> En ese capítulo, Bachelard cita a Marie Bonaparte, estudiosa de la obra de Edgar Allan Poe: “El mar es para todos los hombres uno de los mayores y más constantes símbolos maternos.”<sup>5</sup>

Páginas adelante, Bachelard explica: “Si ahora llevamos más lejos nuestra investigación sobre el inconsciente, examinando el problema en el sentido psicoanalítico, tendremos que decir que toda agua es leche. Más precisamente, toda bebida dichosa es una leche materna.”<sup>6</sup> Lo anterior nos permite comprender íntegramente el sentido del siguiente himno védico: “Las aguas que son nuestras madres y que desean tomar parte en los sacrificios vienen a nosotros siguiendo sus cauces y nos distribuyen su leche.”<sup>7</sup>

Existe un aspecto adicional que hace del agua una sustancia-madre. Bachelard escribe: “De los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. Es el *elemento acunador*. Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre.” Y concluye: “El agua nos lleva, nos acuna, nos adormece. El agua nos devuelve a nuestra madre.”<sup>8</sup>

No me parece fortuito el que la escasez de agua tenga algún contacto con la falta de madres en *Tiempo de silencio*. Hay otro símbolo que apunta en esa dirección: la ausencia del astro lunar. *Tiempo de silencio* es una obra donde se reitera la presencia del

---

<sup>3</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, prol. J. Olives Puig, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Barcelona: Herder, 1986) p. 54.

<sup>4</sup> Véase Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. Ida Vitale (Breviarios, 279; México: Fondo de Cultura Económica, 1993) pp. 175-202.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 180.

sol. De hecho, la presencia de la estrella solar no sólo se consigna, sino que se le da una carga significativa. En la novela se habla del “gran ojo acusador”; del “gran mentiroso y de sus rayos deformadores” (TS, pág. 181); de la “actividad engañadora del sol” (TS, pág. 181). En contraste, *jamás* se menciona la visión del disco lunar. Ni siquiera durante las escenas nocturnas de la novela. Podemos considerar esa ausencia de la luna como emblemática: ya en “La ciudad y el vacío” insistí en que no sólo la *presencia* de un objeto, persona o lugar es altamente significativa; también su *falta* lo es.

Para muchas culturas —tal vez para todas— la luna es un cuerpo de manifiesto simbolismo materno. Y esto, curiosamente, por un lazo que une —también simbólicamente— a nuestro satélite con el agua. En contraste con la figura del sol, padre del fuego, tenemos a la luna, madre de las aguas. En el *Diccionario de símbolos*, podemos leer: “La luna produce la lluvia; los animales acuáticos, profesa Huai-nan tse, crecen y decrecen con ella. Pasiva y productora de agua, es fuente y símbolo de fecundidad.”<sup>10</sup> De hecho, para la cultura china, la luna no sólo es “productora de agua”, sino que “es de agua”.<sup>11</sup>

En el siguiente pasaje, Chevalier cita a Mircea Eliade:

La luna simboliza también el tiempo que pasa, el tiempo vivo del que es la medida por sus fases sucesivas y regulares. “La luna es instrumento de medida universal... El mismo simbolismo vincula entre sí la luna, las aguas, la lluvia, la fecundidad de las mujeres, la de los animales, la vegetación, el destino del hombre después de la muerte y las ceremonias de iniciación [...]”<sup>12</sup>

Una última cita remarcará el nexo simbólico luna-madre:

Fuente de innumerables mitos, leyendas y con la imagen de diversas divinidades (Isis, Ishtar, Artemis, Diana, Hécate...), la luna es símbolo cósmico

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 199 y 200.

<sup>9</sup> Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio* (Narrativa actual, 69; Barcelona: RBA Editores, 1993) p. 180. En adelante, y para evitar cualquier confusión con las referencias a *La poética del espacio*, las citas de *Tiempo de silencio* irán entre paréntesis, con el título abreviado (TS) y el (los) número(s) de la(s) página(s) aludida(s). Así, esta cita habría sido consignada de la manera siguiente: (TS, pág. 180).

<sup>10</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 659.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 658.

que se ha extendido a todas las épocas, desde tiempos inmemoriales hasta nuestros días, de uno a otro horizonte. A través de la mitología, el folklore, los cuentos populares y la poesía, este símbolo concierne a la divinidad de la mujer y a la potencia fecundante de la vida, encarnada en las divinidades de la fecundidad vegetal y animal, fundidas en el culto de la Gran Madre (*Mater Magna*). Esta corriente perdurable y universal se prolonga a través del simbolismo astrológico, que asocia al astro de las noches la impregnación de la influencia maternal sobre el individuo en cuanto madre, alimento, madre-calor, madre-caricia, madre-universo afectivo.<sup>13</sup>

Entonces, según Mircea Eliade, es posible tomar como un triángulo de fecundidad el conjunto *agua-luna-madre*. Y es en un *vacío* de la triada agua-luna-madre que transcurre la existencia de Pedro. Haciendo a un lado cualquier carga patológica que pudiesen argumentar los psicoanálisis freudiano y existencialista, podemos decir que es natural el que el joven investigador persiga esa figura materna de la que carece.

La búsqueda de Pedro de esa imagen materna no sólo está sugerida en la novela. El narrador la hace explícita en algunos pasajes de *Tiempo de silencio*. Uno de los más claros lo hallamos en la escena en que el investigador y su amigo buscan la ayuda de doña Luisa contra la persecución judicial. La voz narrativa describe así a Pedro cuando llega al burdel:

...pálido, un tanto tembloroso, dotado de profundas ojeras, carente de sueño tras una noche de pánico transcurrida en torno a las vendedoras de porras en las calles, entonado apenas por ciertos copetines de anís del mono desnaturalizado, necesitado ahora de una comida más sólida, de un refugio, de una protección, de un pepló cálido que primero desplegado en gesto acogedor lo recogiera luego con envolvente ademán materno. (*TS*, págs. 185-86)

Luego de conocer los motivos de la huida y de ponderar los servicios que puede brindar Pedro en pago del favor, la matrona finge compadecer al investigador:

—¡Mi chico! —Dijo Doña Luisa.

Y Pedro inclinó la cabeza como si fuera a apoyar su frente en aquella rodilla revestida, como si se fuera a hincar ante una verdadera madre... (*TS*, pág. 187)

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 661-62.

Después, la regentadora del prostíbulo dicta su sentencia:

—Aquí puede estar unos días —dijo Doña Luisa—. Hasta que se arregle todo.

Pedro sintió que estaba llorando de agradecimiento, aunque no salía ningún hipido de su boca y ni siquiera las lágrimas asomaban a sus ojos y tampoco su pecho se conmovía, sino que misteriosamente le parecía que había dejado de respirar y que quedaba inmóvil en aquel espacio sumergido en que todo (el alimento, el aire, el amor, la respiración) se la introducían por un tubo de goma mientras que él permanecía inerte. Doña Luisa hizo entonces el gesto durante tanto tiempo esperado, el gran gesto hacia el que había estado caminando durante toda la noche y desde hacía tantos años; rodeó con su robusto brazo el cuello del muchacho e hizo caer la cabeza en su regazo sobre los blandos almohadones de los pechos... (TS, pág. 187)

En la referencia anterior, evidentemente, encontramos a Pedro en su búsqueda de un refugio permanente, lo cual lo lleva a representarse las dulces condiciones prenatales del feto cuando doña Luisa acepta esconderlo. Una última cita reforzará lo señalado hasta aquí. En un monólogo de Matías, éste reflexiona sobre las actitudes de Pedro y se pregunta si habrá poseído a la prostituta que iba a acompañarlo durante su ocultamiento:

Seguro que está todavía en la cama. Como si estuviera enfermo. La habrá tocado o no la habrá tocado. A lo mejor ni la ha tocado. Bueno, yo creo que sí. Se habrá echado en sus brazos. Necesita protección. Retroceso al seno materno. Intento de reconquistar la matriz primigenia. Búsqueda de la aniquilación prefetal. Ese hombre siempre está a lo mismo. (Risa para adentro.) Es su sino. (TS, pág. 197)

En las referencias precedentes, se retrata a Pedro intentando hacer de doña Luisa —y acaso de la prostituta— una imagen materna. Sin embargo, el empeño del investigador lo lleva a convertir algunos lugares donde se mueve en *espacios de protección*, en *espacios-madre*. Y, según Gaston Bachelard, el espacio que mejor concentra los valores de una figura materna es la *casa*.

En el *Diccionario de símbolos*, donde se resumen algunas opiniones de Bachelard, leemos: “La casa es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre,

protección o seno materno.”<sup>14</sup> Y, en *La poética del espacio*, Bachelard indica: “La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa.” (PE, pág. 37)

Para el pensador francés, los documentos literarios son testimonios invaluables; por lo cual, cita a algunos escritores que captaron el vínculo casa-madre. El primero de ellos es Czeslaw Milosz:

Yo digo madre mía, y pienso en ti, ¡oh Casa!  
Casa de los bellos y oscuros estíos de mi infancia.

(*Mélancolie*) (PE, pág. 77)

El segundo testimonio proviene de la novela *Malicroix* de Henri Bosco. En ésta, en medio de una violentísima tempestad, una casa acrecienta sus valores de refugio. Y, en su relato, el protagonista circula con naturalidad de los valores de refugio de la casa a los atributos de una madre:

[...]

La casa se estrechó contra mí como una loba, y por momentos sentía su aroma descender maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fue verdaderamente mi madre.

Sólo la tuve a ella para guardarme y sostenerme. Estábamos solos. (PE, pág. 77)

Gaston Bachelard glosa el pasaje anterior de esta manera:

...frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. (PE, pág. 78)

Naturalmente, ese “cuerpo humano” al que se refiere Bachelard no es el de cualquier persona: es el de una madre. Y, por último, habremos de transcribir unos versos de Rainer Maria Rilke, en los cuales la casa-madre casi adquiere un rostro concreto y, también, se convierte en un ser abrazante, abrazable:

---

<sup>14</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 259.

Casa, jirón de prado, oh luz de la tarde  
de súbito alcanzáis faz casi humana,  
estáis junto a nosotros, abrazando, abrazados.

(PE, pág. 38)

En *Ciudad por entregas*, Norberto de la Torre cita a David Ojeda: "Nuestras casas son un espacio que le hemos ganado al mundo".<sup>15</sup> Alexander Mitscherlich, en *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, amplía la frase anterior: "...digamos que se convierte en hogar un pedazo de mundo que se va conquistando poco a poco a lo lúgubre".<sup>16</sup> Finalmente, el filósofo Immanuel Kant escribe: "La casa, el domicilio, es el único bastión frente al horror de la nada, la noche, y los oscuros orígenes..."<sup>17</sup>. Así, la búsqueda de una casa —que es acaso, inconscientemente, la búsqueda de una casa-madre— parece ser una necesidad universal ante los embates de un mundo amenazante.

Refiriéndose al ambiente madrileño de la posguerra reciente, Rafael Alberti ha señalado: "La casa, lo mismo que cualquiera, rica o pobre, de aquellos días de Madrid, estaba helada."<sup>18</sup> Lo cual nos da una idea de la falta de casas-madre durante esa época: es imposible que una casa helada pueda proteger; el adjetivo "helada" excluye toda noción de refugio verdadero. Y, en un contexto de casas gélidas, se entiende la búsqueda constante —e infructuosa— de Pedro.

Novalis escribió: "La filosofía es en realidad añoranza, necesidad de sentirse en casa en cualquier lugar. ¿A dónde vamos, entonces? Siempre a casa."<sup>19</sup> Aunque dedicada a la filosofía, creo que la frase puede aplicarse a lo que parece una búsqueda universal de

---

<sup>15</sup> Norberto de la Torre, *Ciudad por entregas* (Colección Potosí; México: Editorial Ponciano Arriaga-Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 1995) p. 28.

<sup>16</sup> Alexander Mitscherlich, *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, trad. Alfried Sánchez Kiellenberg (Libro de bolsillo, 215; Madrid: Alianza, 1969) p. 146.

<sup>17</sup> Bernard Edelman, *La maison de Kant*, citado en Alain Corbain [et al.], *Historia de la vida privada, IV (De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial)*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García (5 vols.; Madrid: Taurus, 1989) p. 314.

<sup>18</sup> Rafael Alberti, *Relatos y prosa*, citado en Darío de Jesús Fernández González, "Tiempo de silencio, disección de una sociedad" (Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas; México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991) h. 80.

<sup>19</sup> Novalis, *Fragmentos*, citado en Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal (7a ed.; México: Siglo XXI Editores, 1994) p. 346.

una casa acogedora. Uno de los libros inaugurales de la literatura, ¿no es acaso la historia de un hombre que ansía volver a su hogar? ¿No ha subrayado la crítica la influencia de ese libro en el *Ulises* de James Joyce? Y, ¿no han señalado ya muchas veces los especialistas la impronta de la *Odisea* y del *Ulises* en la concepción general de *Tiempo de silencio*?

En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau apunta: “Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio.”<sup>20</sup> La mayoría de los comentaristas destacan la importancia del andar, del recorrido de Pedro en *Tiempo de silencio*. Algunos han visto en ese recorrido de Pedro una estrategia para presentar los distintos estratos sociales de la España franquista: *La novela social española (1942-1968)* de Pablo Gil Casado<sup>21</sup>. Otros han interpretado el itinerario de Pedro como un auténtico viaje iniciático: “Mitos órficos y cáncer social” de Ricardo Gullón<sup>22</sup>; “Poética del mito de Don Quijote. (Una nota a Luis Martín Santos)” (*sic*) de Francisco Abad Nebot<sup>23</sup>. Sin restarle valor a estas exégesis, me parece que ese “no tener un lugar” que significan los trayectos según De Certeau, en el caso de Pedro cobra la forma de una búsqueda del hogar anhelado: su andar a través de Madrid “en pos de algo propio” es guiado por el deseo de encontrar a la madre ausente, a la casa soñada.

La tesis precedente tiene su justificación directa en algunas escenas claves de *Tiempo de silencio*. Ahora, mi investigación se concentrará en tres espacios que la mirada de Pedro *quiere* acogedores. Me refiero al triángulo pensión-burdel-prisión. Pero, ¿qué sustenta la elección de esos tres lugares? Existe un elemento de continuidad que nos permite entender ese conjunto como una triada coherente: la presencia simbólica de la *sirena*.

---

<sup>20</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*, edición establecida y presentada por Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (Colección El Oficio de la Historia; México: Universidad Iberoamericana, 1996) p. 116.

<sup>21</sup> Pablo Gil Casado, *La novela social española (1942-1968)* (Biblioteca breve de bolsillo, 14; Barcelona: Seix Barral, 1968) pp. 274-290.

<sup>22</sup> Ricardo Gullón, “Mitos órficos y cáncer social”, en *El Urogallo: Revista literaria bimestral*, Año III, No. 17 (Septiembre-octubre, 1972) pp. 80-89.

Vamos, en principio, a la pensión. Como recordamos, luego de la estancia en el burdel, Pedro regresa totalmente ebrio a la casa de huéspedes. Y, frente a la puerta del cuarto de Dorita, la imaginación excitada del investigador se representa el cuerpo desnudo de la muchacha:

Como sirena silenciosa la llamada de este cuerpo resuena tras la literatura siempre erótica del mundo, tras la mueca pícaro del camarero, tras la modelo desconocida de los cuadros de la dama rosada, tras la convulsión de la mantis neoexpresionista, tras la compacta redondez de la madam que suda, tras la mirada final de la prostituta ilusionada. (TS, pág. 115)

En el contexto de la pensión, sólo hallamos esa alusión a la imagen de la sirena. También en el prostíbulo se le menciona una vez únicamente. En la secuencia 19, donde se caracteriza una sala del burdel mediante una multiplicidad de atributos, la voz narrativa incluye el siguiente:

...calabozo otra vez donde con un clavo lentamente se dibuja con trabajo arrancando trocitos de cal la figura de una sirena con su cola asombrosa de pez hembra... (TS, pág. 105)

Evidentemente, esa referencia prefigura la estancia de Pedro en la cárcel, donde el joven procurará matar el tiempo dibujando una sirena. El monólogo en la prisión dice a la letra:

Dibujar la sirena con la mancha de la pared. La pared parece una sirena. Tiene la cabellera caída por la espalda. Con un hierrito del cordón del zapato que se le ha caído a alguien al que no quitaron los cordones, se puede rascar la pared e ir dando forma al dibujo sugerido por la mancha. Siempre he sido mal dibujante. Tiene una cola corta de pescado pequeño. No es una sirena corriente. Desde aquí, tumbado, la sirena puede mirarme. (TS, pág. 216)

Luego de una serie de digresiones, Pedro regresa al mismo tema en su monólogo:

Si se abren los ojos se ve la sirenita. Con el hierro pequeño del cordón del zapato de uno al que se olvidaron de quitárselo se puede dibujar en la pared rascando poco a poco la cal. Se rasca despacio porque hay todo el tiempo

---

<sup>23</sup> Francisco Abad Nebot, *El signo literario* (EDAF Universitaria, 8; Madrid: EDAF, 1977) pp. 201-204.

necesario. Se va rascando poquito a poquito y el ruido desagradable, denteroso del hierrecillo, de la pequeña hojalata doblada por alguna máquina sobre el cordón marrón del zapato marrón, va resbalando en la pared haciendo un dibujo que va tomando forma semihumana y que acompaña porque llega un momento en que toma expresión, va llegando un momento en que toma forma y llega por fin un momento en que efectivamente mira y clava sobre ti —la sirena mal dibujada— sus grandes, húmedos ojos de muchacha y mira y parece que acompaña. (TS, págs. 217-18)

La última referencia en prisión a la sirena es más breve:

El tiempo pasa, me llena, voy en el tiempo, nunca he vivido el tiempo de mi vida que pasa como ahora que estoy quieto mirando a un punto de la pared, el ojo negro de la sirena que me mira. (TS, pág. 220)

Ahora bien, ¿por qué se evoca en estos tres espacios la presencia de la sirena? Todos los críticos que abordan esa cuestión coinciden en que la aparición de la mujer-pez señala la inminencia del peligro para Pedro. Sin embargo, y a contracorriente de lo establecido por los especialistas, quiero arriesgar una interpretación diferente.

Ya se ha demostrado la continua necesidad de Pedro por encontrar la protección de una madre o de un espacio sucedáneo de ella. Digamos que la sirena podría ser ese lugar de refugio. En el monólogo en la prisión, Pedro dice sobre la sirena:

La cola son dos muslos cerrados, apretados. La muchacha de la cola no está dispuesta a dividir su cola con un cuchillo porque no ama. Está todavía así con los muslos enfundados en escamas. (TS, pág. 218)

La sirena es, por tanto, la mujer que *no puede ser preñada*. No obstante, con la colaboración de la fantasía, imaginemos que, por una situación especial, la sirena se encontrase súbitamente preñada. Entonces, ella sería la madre que *jamás dará a luz*, que *nunca expulsará a su hijo del vientre*. En su búsqueda de protección, Pedro parece perseguir ese vientre utópico: la seguridad eterna que ofrece la matriz de una mujer que no dividirá sus piernas para lanzar a su hijo a los peligros del mundo.

Sin embargo, huelga decir que el triángulo pensión-burdel-prisión no representa la casa-madre que anhela Pedro. La sirena no habrá de ampararlo: su vientre seguirá inviolado y vacío. Empero, la imaginación de Pedro —la imaginación del novelista que proyecta en su personaje— *ya ha trabajado*. Gaston Bachelard diría que Pedro no se ha equivocado del todo en su valoración de la pensión, el burdel y la prisión como espacios maternos. Bachelard apunta: "...la imaginación no se equivoca nunca..." (PE, pág. 189)

Pedro *procura* hacer de los lugares del triángulo pensión-burdel-prisión *su* casa. Y, entorno a ésta, Gaston Bachelard señala: "La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad." (PE, pág. 48) En el caso de Pedro, es evidente, sólo hay *ilusiones* de estabilidad. Su seguridad en esos sitios es ficticia.

Sin embargo, *Tiempo de silencio* es una novela donde la imaginación es poderosa. El pensador francés escribe: "... la imaginación trabaja [...] cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir 'muros' con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección..." (PE, pág. 35) Creo legítimo sugerir que estas palabras atañen directamente a Pedro.

Ahora, veamos detenidamente cómo, en su búsqueda de esas "ilusiones de protección", Pedro da valores maternos a los sitios del triángulo establecido. En principio, el investigador quiere ver en esos espacios el equivalente de un *vientre materno*.

Casi al final de la novela, leemos que la pensión es calificada como "cálido seno acogedor" (TS, pág. 221). No es casual, entonces, que se caracterice al domicilio de Pedro como "antro oscuro [...] del que matinalmente emergía con dolores lucinios." (TS, pág. 31) "Dolores lucinios", es decir, aquellos propios del parto, aquellos que sobrevienen al dar a luz.

Pedro también identifica al burdel con el vientre de una madre. En la secuencia 19, donde se describe una sala del prostíbulo de múltiples maneras, se nos dice que es, entre otras cosas, "materna" (TS, pág. 104). Asimismo, leemos que esa sala es, además, "placenta [...], matriz, oviducto" (TS, pág. 105).

Significativamente, existen coincidencias entre las características dadas a la sala del burdel y a las paredes de la vagina de Florita. De la sala se nos dice que es "fibrosa-táctil, recogida en pliegues"; también, que está "recubierta de pliegues protectores" (*TS*, pág. 104). De manera análoga, cuando Pedro practica el raspado vaginal, se explica que, al rozar con la cucharilla, el "tejido hace un ruido rugoso, rasposo, dentero que parece querer indicar que la materia desgarrada no es viva sino correosa, leñosa, pedregosa." (*TS*, pág. 134) Luego, se dice que la cucharilla hurgará "en los ángulos por donde la vida aboca a su más primario antro" (*TS*, pág. 134). ¿No es llamativo que, para referirse a la matriz de Florita, se use el sustantivo "antro", más propio para el prostíbulo? Con el empleo de esa palabra, seguramente Luis Martín-Santos quería tender un puente de comunicación entre ambos pasajes.

Si en la pensión y el burdel hay algo de vientre materno, el triángulo se completa con la prisión. Y, en ésta, veremos a Pedro como habitante de ese vientre, en la apropiada postura de un feto:

La cama [de la celda de Pedro] no está orientada en el sentido de la diagonal, sino paralela al plano normal de la puerta y apoyada en la pared opuesta a ésta, por lo que un hombre de buena estatura al dormir debe recoger ligeramente sus piernas aproximándose a la llamada posición fetal sin necesidad de alcanzarla totalmente. (*TS*, pág. 211)

Con relación a la posición fetal que seguramente asume Pedro en la cama de su celda, hay algunas cuestiones interesantes. En el monólogo de Pedro en la cárcel, es patente su entrega a las "ilusiones de protección":

Estar tranquilo. Sentirse tranquilo. Llegar a encontrar refugio en la soledad, en la protección de las paredes. En la misma inmovilidad. No se está mal. (*TS*, pág. 215)

Y, en tanto goza "ilusiones de protección", Pedro se estrechará contra sí mismo. Según Bachelard, el ser protegido se repliega contra sí. Y la posición fetal, ¿no es la manera primigenia, la forma más connatural al hombre, de estrecharse contra sí mismo?:

Físicamente el ser que recibe la sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde. (PE, pág. 125)

Esta última frase, ese "se esconde", también lo hallamos en las actitudes del muchacho en su encierro. En el monólogo se lee:

No pensar en nada. Llegar a hacer como si fuera un deseo propio estar quieto. Como si el estar aquí quieto, escondido, fuera un deseo o un juego. Estar escondido todo el tiempo que quiera. (TS, pág. 215)

Si bien Pedro desea hacer del triángulo de espacios el vientre de una madre, no es el único valor maternal observable. La imaginación de Pedro —la del novelista proyectada en su personaje— trabajará para poder encontrar, en dos de esos lugares, las cualidades de una *cuna*.

Al examinar los atributos maternales del agua, Gaston Bachelard subrayó que ésta es la única sustancia que sabe acunar, que es el *elemento acunador* por excelencia. Ahora bien, en *La poética del espacio*, Bachelard no sólo estableció un nexo casa-madre, sino también un vínculo casa-cuna. Tal vez sería más sugerente la figura simbólica de un triángulo: casa-madre-cuna. Escribe el francés: "...siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna." (PE, pág. 37) Veamos, en seguida, esa cualidad en los espacios de *Tiempo de silencio*.

Primeramente, en el burdel, leemos acerca de una de las salas que es "arrulladora" (TS, pág. 104), característica que remite de manera directa a una cuna. Sin embargo, si existe alguna duda, casi al final de la secuencia 19, tenemos que se usa ese sustantivo expresamente entre dos palabras relativas a una madre: "amamanta, cuna, placenta..." (TS, pág. 105)

En el monólogo en la prisión, también hallamos contigüidad entre dos sustantivos de valor materno: vientre y cuna. Pedro reflexiona: "...no estás tan mal aquí. Aquí se está bien. Vuelto a la cuna. A un vientre. Aquí protegido. Nada puede hacerte daño, nada puede aquí, nada." (TS, pág. 219)

Existe un elemento extra que puede examinarse sobre la estancia de Pedro en la cárcel. Me refiero a la noción bachelardiana de *rincón*. El pensador francés habla sobre éste como un sitio *libremente elegido*. Y sus dimensiones, es obvio, son mínimas. Es interesante que, si bien Pedro se ve forzado a permanecer en el espacio reducido de su celda, el muchacho sí se empeña en hacer de ese lugar *su rincón* en el mundo. Y, por lo tanto, *su casa soñada*. Bachelard indica:

...todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa. (PE, pág. 171)

Asimismo, Gaston Bachelard agrega sobre los rincones:

Los documentos que pueden reunirse de lecturas son escasos porque ese estrechamiento, todo físico, sobre sí mismo, tiene ya una marca negativa. En muchos aspectos, el rincón "vivido" se niega a la vida, restringe la vida. El rincón es entonces una negación del universo. (PE, pág. 171)

Dado que Pedro hace de la celda *su rincón*, es apropiado que diga: "La vida de fuera está suspendida con todas sus cosas tontas. Han quedado fuera." (TS, pág. 220) Del mismo modo, ya comentamos que el muchacho busca protección y escondite en la cárcel. Y, el esconderse, ¿no es una manera de negar el universo al negarse a participar en su devenir?

Hay un último elemento que hace del triángulo establecido un grupo de espacios maternos. Por lo menos en dos de los tres lugares marcados encontramos la presencia de la *curva*. Según Bachelard, ésta se caracteriza por sus cualidades de *acogimiento*. Y todo espacio verdaderamente acogedor deviene en valores maternos. En *La poética del espacio* se lee:

...el espacio curvo maneja la fantasía. Porque todo universo se encierra en unas curvas; todo universo se concentra en un núcleo, en un germen, en un centro dinamizado. Y ese centro es poderoso porque es un centro imaginado. (PE, pág. 194)

Es altamente significativo que la primera de las múltiples características con las que la voz narrativa se refiere, en la secuencia 19, a una sala del prostíbulo sea un adjetivo que remite a lo curvo: "Esferoidal" (*TS*, pág. 104). En el mismo sentido, más adelante, se dice sobre esa misma sala que es "esfera mágica" (*TS*, pág. 108). En las últimas páginas de *La poética del espacio*, Bachelard ha escrito: "...todo lo que es redondo atrae la caricia." (*PE*, pág. 275)

Ahora bien, una imaginación dinámica es capaz de hacer circular a un objeto —o espacio, para este caso— de una situación pasiva a una disposición actuante. Si "todo lo que es redondo atrae la caricia", y la sala del burdel es "esferoidal", no sorprende que otra de las características de esa sala sea la de "acariciante" (*TS*, pág. 104; el subrayado es mío).

En un párrafo de gran belleza, Gaston Bachelard nos explica:

Es un hecho poético el que un soñador pueda escribir que una curva es *caliente*. ¿Creemos que Bergson no *rebasa el sentido* atribuyendo a la curva la gracia y sin duda a la línea recta la *rigidez*? ¿Qué hacemos de más si decimos que un ángulo es frío y una curva caliente? ¿Que la curva nos acoge y que el ángulo demasiado agudo nos expulsa? ¿Que el ángulo es masculino y la curva femenina? Una nada de valor lo cambia todo. La gracia de una curva es una invitación a permanecer. No puede uno evadirse de ella sin esperanza de retorno. La curva amada tiene poderes de nido; es un llamamiento a la posesión. Es un rincón curva. Es una geometría habitada. Estamos allí en un mínimo de refugio, en el esquema ultrasimplificado de un ensueño de reposo. Sólo el soñador que se colma de gozo contemplando unos bucles sabe de esas alegrías sencillas del reposo dibujado. (*PE*, pág. 182)

Esto último nos permite observar la presencia de lo curvo acogedor en la casa de huéspedes. Durante las tertulias entre Pedro y las "tres generaciones", en una escena de gran sensualismo, el narrador nos presenta al muchacho en la contemplación de los bucles de Dorita:

En la mecedora la muchacha se echaba hacia atrás, dejaba caer la cabeza sobre un respaldo bajo y arqueado y su cabellera —más abundante que lo fuera nunca la de las sus dos madres— colgaba en cascadas ondulantes que el movimiento ardientemente entrelazaba y de las que los reflejos dorados se difundían hasta llenar todo el salón comedor de un como aroma visual que a todos envolvía

permitiéndoles permanecer en silencio sin que el tiempo pesara sobre ellos. (TS, pág. 45)

Ante esa curva acogedora del cabello, se comprende el por qué "Pedro después de cenar se sometía al rito de la tertulia." (TS, pág. 141)

A lo largo de *Tiempo de silencio*, pese a todo, descubriremos a los espacios del triángulo establecido transitar de la semi o pseudo-protección al rechazo y la agresión francos. Gaston Bachelard indica: "Ninguna intimidad auténtica rechaza. Todos los espacios de intimidad se designan por una atracción." (PE, pág. 42) Es obvio, por tanto, que la pensión, el burdel y la prisión no son lugares de "intimidad auténtica", sino sólo ficticia.

Sin embargo, según Bachelard, esa transición de la protección al rechazo está signada por la presencia de una imaginación poderosa y dinámica:

...en lo que concierne a las imágenes, se observa bien pronto que atraer y rechazar no dan experiencias contrarias. Los términos son contrarios. Al estudiar la electricidad o el magnetismo se puede hablar sistemáticamente de repulsión y de atracción. Basta un cambio de signos algebraicos. Pero las imágenes no se acomodan a las ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas. La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes. (PE, pág. 28)

Antes de volver a *Tiempo de silencio*, me gustaría convocar dos ejemplos que ilustran las palabras de Gaston Bachelard. Primeramente, en *Ciudad por entregas*, Norberto de la Torre llama a uno de sus textos "Eva", que también designa, al modo del Calvino de *Las ciudades invisibles*, a una ciudad. Al final de su poema en prosa, De la Torre anota: "Eva vientre y tumba".<sup>24</sup> Es decir, en ese tránsito de imágenes descrito por Bachelard, vemos a Eva ser ciudad-ventre protector y, en seguida, ciudad-tumba. El segundo ejemplo es de la literatura española. Se trata del poema "Todas las casas son ojos" de Miguel Hernández:

---

<sup>24</sup> Norberto de la Torre, *Ciudad por entregas* (Colección Potosí; México: Editorial Ponciano Arriaga-Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 1995) p. 48.

Todas las casas son ojos  
que resplandecen y acechan.

Todas las casas son bocas  
que escupen, muerden y besan.

Todas las casas son brazos  
que se empujan y se estrechan.

De todas las casas salen  
soplos de sombra y de selva.

En todas hay un clamor  
de sangres insatisfechas.

Y a un grito todas las casas  
se asaltan y se despueblan.

Y a un grito todas se aplacan,  
y se fecundan, y esperan.<sup>25</sup>

Creo que estos versos son lo suficientemente elocuentes, por lo que huelga cualquier comentario.

Por lo expuesto, se comprenderá lo verificado en *Tiempo de silencio*: la duplicidad de valores del triángulo de espacios establecido. Así, ya no sorprenderá el que la pensión sea un lugar donde Pedro "cada día se sumergía con alegrías tumbales y del que matinalmente emergía con dolores lucinios." (*TS*, pág. 31). Tampoco extrañará el que, para Pedro, el grupo de tres mujeres se haya "convertido en una familia protectora y oprimente." (*TS*, pág. 41) "Protectora y oprimente": ahora podemos decir que estos adjetivos sólo se contradicen en apariencia.

Igualmente, se entiende el que la sala del burdel sea "materna", "acariciadora", "cuna, placenta" y "matriz" (*TS*, págs. 104-105) y, al mismo tiempo, "denigrante", "laguna estigia", "cesto de inmundicia, poso en que reducido a excremento espera el

ocupante la llegada del agua negra que le llevará hasta el mar a través de ratas grises y cloacas" y "sala para los borrachos de buena familia que en una noche anegada llegan y encallan en la única puta que no ha podido trabajar" (*TS*, págs. 105-106).

El caso de la prisión es aún más interesante. Ese sitio no sólo es "refugio", "cuna" y "vientre" (*TS*, págs. 215 y 219), sino, sobre todo, *fauces*. Esta es la descripción del presidio:

Tras [un patio interior] una nueva boca, ya más próxima a las fauces definitivas, engullía con poderoso sorbo las almas trémulas de los descendentes. [...] La próxima boca da paso a una garganta escalonada y tortuosa a través de la que, sin carraspeo alguno, la ingestión es ayudada por los movimientos peristálticos del granito cayendo así —tras nuevas rejas— en la amplia plazoleta gástrica donde se iniciará la digestión de los bien masticados restos. (*TS*, pág. 209)

Si Martín-Santos presenta a la prisión como una boca, son interesantes las palabras de Elías Canetti, quien ve a la boca como la cárcel primigenia: "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."<sup>26</sup>

En el poema "Las cárceles", Miguel Hernández ya había usado la imagen que, posteriormente, utilizaría Luis Martín-Santos:

Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo,  
van por la tenebrosa vía de los juzgados:  
buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen,  
lo absorben, se lo tragan.<sup>27</sup>

En *Tiempo de silencio*, son siete las secuencias sucesivas que se desarrollan en torno a la prisión. Éstas van de la número 43 a la 49. Es curioso que, entre ellas, se

---

<sup>25</sup> Miguel Hernández, *Poesías de Miguel Hernández* (8a ed.; Colección Poesía; México: Editores Mexicanos Unidos, 1992) pp. 112-13.

<sup>26</sup> Elías Canetti, *Masa y poder*, citado en Darío de Jesús Fernández González, "Tiempo de silencio, disección de una sociedad" (tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas; México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991) h. 106.

<sup>27</sup> M. Hernández, *op. cit.*, p. 129.

inserte una aparentemente digresiva. Se trata de la secuencia 48, sobre el tema histórico de las plazas taurinas.

La digresión que introduce esa secuencia es, sin embargo, falsa. Como vimos, Gaston Bachelard comenta que toda figura curva es, para la imaginación, acogedora. No obstante, el propio Bachelard señala que una imagen poética puede transitar fácilmente de una cualidad positiva a otra de signo contrario. Si Pedro intenta hacer de la cárcel un espacio acogedor —y, de algún modo, curvo, como el burdel—, en seguida se topa con una figura circular agresiva: los "anillos redondos" (*TS*, pág. 223) de las plazas taurinas.

Asimismo, es significativo que entre una prisión y la figura geométrica del círculo haya un vínculo subterráneo. Ernesto Hernández Busto ha escrito: "La perfección paradigmática del círculo como modelo espiritual es también el emblema de un encierro absoluto; prisión perfecta, casi utópica..."<sup>28</sup>

No hay, pues, digresión cuando, al tratar el cautiverio de Pedro, se inserta el comentario sobre los "anillos redondos": ambos asuntos están conectados por el tema del castigo y la muerte impuestos por un estado dictatorial. Tampoco es fortuito que, en el estudio del pintor alemán, la voz narrativa se refiera a los españoles, en contraposición a los nazis, como "...no constructores de cámaras de gas nunca, aunque sí quizás gritadores de rueda hasta que por fin el cuerno entra en el manoletino triángulo femoral..." (*TS*, pág. 89) George Steiner afirma: "El sacrificio nunca está lejos del festejo".<sup>29</sup> ¿No es significativo que la máxima fiesta nacional de los españoles sea el sacrificio de los toros?

En conclusión: poco o nada hay de acogedor, de casa-madre, en los espacios de la pensión, el burdel y la prisión. Por lo tanto, la ausencia de espacios protectores, maternos, es otro de los *vacíos* que impera en *Tiempo de silencio*. Ahora, saliéndonos por un rato de los terrenos de la imaginación expuestos por Bachelard, veamos el valor de la casa desde una perspectiva sociológica. En *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Alexander Mitscherlich indica:

---

<sup>28</sup> Ernesto Hernández Busto, "Ciudades, laberintos", en *Biblioteca de México*, No. 18 (Noviembre-diciembre, 1993), p. 25.

Un clima de buena vivienda (por ejemplo, un clima familiar) sólo puede lograrse allí donde es posible satisfacer dos necesidades: la *necesidad de contacto* de los que habitan juntos —dicho con una retórica pasada, pero que en su tiempo fue buena: la necesidad de estar unidos en sociedad—, y a la vez la *necesidad de soledad*. Esto quiere decir que una vivienda debe tener lugares de reunión, pero también un territorio propio del individuo, respetado por los demás miembros del grupo.<sup>30</sup>

Entre las actividades que satisfacen esa "necesidad de contacto" dentro de la casa, quizás la más elemental —aunque cargada de un poderoso simbolismo— sea la hora de sentarse a la mesa para compartir los alimentos. En la *Historia de la vida privada*, se lee: " 'la comida, sabedlo, es el fundamento de la amistad', nos recuerdan las *Enseñanzas* de Roberto de Ho."<sup>31</sup> De hecho, según Max Weber, no sólo en la casa, sino en el ámbito más amplio de la ciudad, la comida ha sido un importantísimo principio de fraternización:

...la comida ritual en la ciudad o Prytaneo, originalmente de primera necesidad para toda la ciudad, fue sustituida por las comidas rituales de los grupos comunitarios, lo que en la ciudad antigua constituía ya un componente del acto (real o ficticio) de "vivir juntos" (*Synoikismos*). Esta comida simbolizaba la comensalidad de las familias ciudadanas como consecuencia de su hermandad.<sup>32</sup>

En la literatura española de posguerra, existe un magnífico ejemplo de la forma en que la comida une o disgrega a una familia. Se trata de la novela *Nada* de Carmen Laforet. De manera muy simplificada, digamos que para Andrea, la protagonista, existen dos universos familiares diametralmente opuestos: sus propios parientes, instalados en la calle Aribau; y el mundo hogareño de Ena, su condiscípula y mejor amiga.

---

<sup>29</sup> George Steiner, "Dos cenas", trad. Juan Almena, en *Vuelta*, Año XX, No. 241 (Diciembre, 1996) p. 66.

<sup>30</sup> Alexander Mitscherlich, *op. cit.*, p. 146.

<sup>31</sup> Dominique Barthélemy [et al.], *Historia de la vida privada, II (De la Europa feudal al Renacimiento)*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez (5 vols.; Madrid: Taurus, 1989) p. 315.

<sup>32</sup> Max Weber, *La ciudad*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, presentación Luis Martín Santos (Genealogía del poder, 14; Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1987) p. 44. (Huelga decir que este Luis Martín Santos es, simplemente, un homónimo del autor de *Tiempo de silencio*.)

Dadas las dificultades que vive Andrea con sus parientes, dada la hostilidad del ambiente familiar en la calle Aribau, la muchacha decide no contribuir más a los gastos de la casa y comer fuera de ella. Tiempo después, dice Andrea: "La verdad es que me sentía feliz desde que me desligaba de aquel mundo de las comidas en la casa."<sup>33</sup>

En contraste, durante una comida a la que Andrea asiste por invitación de Ena, aquélla se sorprende al sentirse asimilada al cálido mundo doméstico de su amiga. Andrea reflexiona sobre la cordial acogida que le ofrece el padre de Ena: "Parecía que me conocía de toda la vida, que sólo por el hecho de tenerme en su mesa me agregaba a su patriarcal familia."<sup>34</sup>

En *Tiempo de silencio*, la "necesidad de contacto" que podría satisfacer la comida no se cumple. Esto ocurre, especialmente, en la pensión. Si Pedro vive en una casa de huéspedes, sería excesivo pedir un ambiente familiar para el muchacho. Es notorio que, a lo largo de la novela, jamás se observa un sólo gesto de solidaridad entre los habitantes de la pensión. Más bien, siempre hay un frío distanciamiento. Las únicas proximidades que se observan son animadas por un oscuro interés: las "tres generaciones" que intentan hacer de Pedro el "hombre de la casa"; o éste, sometiéndose a las tertulias por la atracción física que sobre él ejerce Dorita.

De hecho, es en una escena frente a la mesa donde hallamos no sólo el distanciamiento entre los huéspedes de la pensión, sino también la segregación española del resto de Europa:

Como noche de sábado, Pedro comió más rápidamente. En el comedor estaba detrás del matrimonio arrugadito y entre otras dos pequeñas mesas en que se sentaban dos hombres solos. La pescadilla mordiéndose la cola apareció sobre su plato, tan perfecta en sí misma, tan emblemática, que Pedro no pudo dejar de sonreír al verla. Comiendo esa pescadilla comulgaba más íntimamente con la existencia pensional y se unía a la mesa de mártires de todo confort que han hecho poco a poco la esencia de un país que no es Europa. (*TS*, pág. 72)

---

<sup>33</sup> Carmen Laforet, *Nada*, en *Literatura española, II*, presentación Arturo Souto Alabarce (2 vols.; 2a ed.; Gran Colección de la Literatura Universal; México: Promexa, 1992) p. 614.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 612.

Y si en la pensión no se cumple la "necesidad de contacto", tampoco se satisface la "necesidad de soledad" de la que habla Alexander Mitscherlich. En la *Historia de la vida privada*, leemos: "...la alcoba es por excelencia el lugar en que uno escapa a las miradas del otro..."<sup>35</sup> En *Tiempo de silencio*, ni siquiera en la alcoba se halla resguardo a la mirada ajena. Darío de Jesús Fernández González nos recuerda: "Los dos actos más íntimos de un ser humano son el pensamiento y la sexualidad."<sup>36</sup> Es pavoroso que, en *Tiempo de silencio*, ni la sexualidad pueda escapar a un ojo voyeurista. Pedro hace el amor con Dorita y, de paso, deleita la "mirada" de la abuela, quien por fin lo ha hecho caer en la trampa:

Para qué queréis cerraros párpados con azules bolsas con pliegues, con tegumentos supernumerarios, si gozáis todavía de la capacidad de ver de noche y asustar al que miréis cara a cara sabiendo que sabéis lo que él también sabe que habéis visto. (TS, pág. 118)

Ahora, regresemos a Gaston Bachelard y *La poética del espacio*. El pensador francés declara: "...si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz." (PE, pág. 36) Sin ningún demérito, creo que podemos ampliar un poco las palabras de Bachelard. La casa cobija una de las actividades más elementales del hombre: el *dormir*.

En *Nada* de Carmen Laforet, Angustias, tía de Andrea, advierte a ésta en un tono que no deja de tener algo de inquietante: "—Yo nunca duermo, hijita, siempre estoy haciendo algo en la casa por las noches. Nunca, nunca duermo."<sup>37</sup> En *Tiempo de silencio*, la "primera generación" dice: "Para qué queréis dormir cuerpo fatigado si ya no distingues entre el cansancio y el reposo." (TS, pág. 118)

Consideraré importante lo anterior en virtud de que en la literatura de la España del franquismo parece que se ha olvidado el dormir. Y se ha olvidado para dedicarse a

---

<sup>35</sup> Dominique Barthélemy [et al.], *op. cit.*, p. 325.

<sup>36</sup> Darío de Jesús Fernández González, tesis citada, h. 89.

<sup>37</sup> Carmen Laforet, *op. cit.*, p. 557.

actividades innominadas o decisamente poco honrosas. En *Tiempo de silencio*, digamos: la abuela espiando la vida sexual de Pedro; el Muecas poseyendo a sus hijas; los ciudadanos buscando acogida en los burdeles...

Ahora, pasemos al examen de algunos otros aspectos relevantes de la casa y sus imágenes poéticas. Como se ha venido exponiendo, los principales valores imaginarios de la casa apuntan hacia las razones o ilusiones de protección. Por supuesto, si la imaginación toma a la casa como el ámbito de la seguridad, es porque atribuye al entorno atributos de lo que es —supuesta, efectiva o potencialmente— hostil. Así, para la imaginación, el interior y el exterior se encuentran entregados, por naturaleza, a un enfrentamiento continuo. Con base en consideraciones de esta índole, Bachelard ha establecido una "dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera" (*PE*, capítulo IX, págs. 250-270). En esta dialéctica, ocupa lugar importante *la puerta*: precisamente, es a través de ella que ocurre el contacto entre "lo de dentro y lo de fuera".

De acuerdo a Bachelard, el individuo "puesto a la puerta, fuera del ser de la casa, [se halla en una] circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo." (*PE*, pág. 37) Y, sobre la pugna entre el interior y el exterior, comenta:

En una conferencia en donde Jean Hyppolite ha estudiado la sutil estructura de la denegación, bien diferente de la simple estructura de la negación, ha podido justamente hablar de un "primer mito de lo de fuera y lo de dentro". Hyppolite añade: "Ustedes sienten qué alcance tiene ese mito de la formación de lo de fuera y lo de dentro: es el de la alienación que se funda sobre esos dos términos. Lo que se traduce en su oposición formal se convierte más allá en alienación de hostilidad entre ambos." Y así, la simple oposición geométrica se tiñe de agresividad. La oposición formal no puede permanecer tranquila. El mito la trabaja. (*PE*, págs. 250-51)

George Steiner ha visto muy bien el valor de ese enfrentamiento entre el exterior y el interior. Asimismo, en las líneas siguientes, añade un ingrediente de amenaza: el que el exterior se encuentre dominado por la oscuridad de la noche:

El exterior y el interior están en contacto dramático. En todo momento de la noche, la vida de la ciudad, lo que Joyce llamará *nighttown*, amenaza con invadir, con violar la intimidad compartida (siempre, en algún grado, conspiratoria) de la casa, del interior.<sup>38</sup>

Con lo explicado, se comprenderá mejor la carga de amenaza que implica la entrada del Muecas a la casa de huéspedes: con él, la noche irrumpe en el "cálido seno acogedor" que el lugar representa para Pedro. Nos referimos a la escena donde el "padre-abuelo" va a buscar al muchacho para que intente detener la hemorragia de Florita:

...tras el alboroto [que hizo el Muecas al tocar violentamente a la puerta de la pensión], la misma decana acompañada por la criada introdujo a presencia de Pedro al mensajero que la noche enviaba para volverlo a englobar en su seno pecaminoso, por no haber cumplido aún la total odisea que el destino le había preparado. (*TS*, pág. 122)

En *Tiempo de silencio*, aún más interesante que el "contacto dramático" entre el interior y el exterior, lo es el punto exacto donde ocurre su intersección: la puerta. Según Bachelard, es ésta una de las imágenes poéticas más sugerentes, más poderosas. Y George Steiner lo suscribe:

Una puerta, una antecámara, para quienes vienen de afuera se hallan tan cargados [*sic*] de valores simbólicos y de ambigüedad como el crepúsculo. La salida puede ser tan amenazante como la más negra noche o tan liberadora como la aurora.<sup>39</sup>

Y, en *La poética del espacio*, Gaston Bachelard escribe:

¡Cómo se vuelve todo concreto en el mundo de un alma cuando un objeto, cuando una simple puerta viene a dar las imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo, de la seguridad, de la libre acogida, del respeto! Diríamos toda nuestra vida si hiciéramos el relato de todas las puertas que hemos cerrado, que hemos abierto, de todas las puertas que quisiéramos volver a abrir. (*PE*, pág. 263)

---

<sup>38</sup> George Steiner, art. cit., p. 66.

<sup>39</sup> *Loc. cit.*

En *Tiempo de silencio*, es justamente la apertura de una puerta lo que cambia la vida de Pedro. En dicha apertura encontramos, además, esas "imágenes de la vacilación, de la tentación, del deseo..." En la secuencia 21, tenemos al muchacho ebrio, excitado, vacilante, ante dos puertas: la de la anhelada Dorita y la suya propia:

...en el momento en que la mano diestra —que empuñara un mundo— quiere abrir la puerta de su alcoba ascética de sabio, es la mano siniestra la que con fruición acariciadora, entreabre el cáliz deseado. (*TS*, pág. 116)

"Que empuñara un mundo": en efecto, Luis Martín-Santos sabía muy bien que empuñar un picaporte es tener a la mano el acceso a todo un mundo. Lo condice Bachelard. Y, también, lo percibió con claridad Miguel Hernández:

Las puertas de par en par  
y en el fondo el mundo entero.<sup>46</sup>

En su monólogo en la cárcel, Pedro afirma: "Todos los hombres buscan su perdición por un camino complicado o sencillo." (*TS*, pág. 216) El que haya abierto la puerta de la recámara de Dorita para poseerla lo confirma. En la vacilación de Pedro sobre si debe abrir su puerta o la de la chica hay algo interesantísimo. Entre la alcoba del muchacho y la de Dorita sólo hay unos pasos de distancia. Pero, para que Pedro se decidiera a abrirla por fin, *antes tuvo que recorrer toda la ciudad y diversos espacios particulares de ella*. Si trazáramos un mapa desde el momento en que el investigador cerró la puerta de su cuarto la noche del sábado hasta que abrió la del de Dorita, el trayecto sería enorme y muy accidentado: las calles de Madrid; el café Gijón; el estudio de pintura del alemán; la tasca infame; un segundo café; el prostíbulo; y, nuevamente, las calles de la ciudad, hasta la pensión. Si tras una puerta nos aguarda todo un universo, a veces se tiene que cruzar el mundo entero para poder abrirla. Pero, en el caso de Pedro, no cabe duda: "Todos los hombres buscan su perdición por un camino complicado o sencillo."

---

<sup>46</sup> Miguel Hernández, "Cantar", en *op. cit.*, p. 171.

Gaston Bachelard se pregunta: "¿es acaso el mismo ser, el que abre una puerta y el que la cierra?" (PE, pág. 263) *Tiempo de silencio* es una buena respuesta a esa cuestión.

Por otro lado, hasta el momento en que Pedro entra en el café Gijón, hay algo de extraordinario en su trayecto por la ciudad. La caminata-reflexión del muchacho sobre Cervantes está signada por la ironía y la lucidez. Elementos que se desvanecen cuando se incorpora al ambiente mediocre y afectado del café.

En *Ciudad por entregas*, Norberto de la Torre escribe:

El sol de abril calienta el desamparo y el silencio, engendra caminantes sin brújula que entran y salen de las cafeterías y las iglesias, vagan por las calles y los parques tal vez en busca de una voz que los oriente...<sup>41</sup>

Aunque de noche, aunque en Madrid, quizás Pedro era uno de esos caminantes. Y si él andaba en busca de una voz orientadora, debió haber oído la suya propia —escéptica e independiente mientras pensaba en Cervantes— y no abandonarse al griterío inepto del café. Pedro debió tomar el consejo de Soren Kierkegaard: "...si uno sigue caminando, todo estará bien."<sup>42</sup> Y es que en *Tiempo de silencio* se lee: "...por la calle del Nuncio o de la Bola [uno] se tropieza con las raíces cortadas de lo que pudo haber sido una ciudad completamente diferente..." (TS, pág. 17) Si Pedro no hubiera entrado en el café —con todos los acontecimientos que se sucedieron—, tal vez habría sido un personaje "completamente diferente".

Sin embargo, ahora no pensemos en el Pedro que *pudo haber sido*, sino en el que en la novela efectivamente *es*. Como se sabe, al final de la obra lo vemos, derrotado, abandonar Madrid. Hay aspectos muy significativos en su marcha. Evidentemente, no es el mismo Pedro quien camina reflexionando en Cervantes y don Quijote, y el que se va, fracasado, en tren. El primero es activo y lúcido; el segundo es pasivo y pesimista. El primero camina, *va*; el segundo *es llevado por...*

---

<sup>41</sup> N. de la Torre, *Ciudad por entregas...*, p. 12.

<sup>42</sup> Citado en Bruce Chatwin, "Si uno sigue caminando...: Selección de los Cuadernos", trad. Rafael Vargas, en *Biblioteca de México*, No. 15-16 (Mayo-agosto, 1993) p. 27.

Creo que lo anterior puede ser explicado, en buena medida, por unas palabras de Milan Kundera. Parece haber algo simbólico en la lentitud de la simple caminata y en la velocidad mecánica del tren. En *La lentitud*, leemos:

Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido. Evoquemos una situación de lo más trivial: un hombre camina por la calle. De pronto, quiere recordar algo, pero el recuerdo se le escapa. En esos momentos, mecánicamente, afloja el paso. Por el contrario, alguien que intenta olvidar un incidente penoso que acaba de ocurrirle acelera el paso sin darse cuenta, como si quisiera alejarse rápido de lo que, en el tiempo, se encuentra aún demasiado cercano a él.

En la matemática existencial, esta experiencia adquiere la forma de dos ecuaciones elementales: el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido.<sup>43</sup>

En *Tiempo de silencio*, la profunda reflexión sobre Cervantes exige la calma del vagabundeo. Y, al final de la novela, Pedro, agobiado, desea alejarse lo más pronto posible del teatro de sus infortunios, para lo cual delega su escape al poderío y celeridad del tren. Así, el muchacho se va de Madrid queriendo olvidar su desgracia. Pretende comenzar, en algún pueblecillo provinciano, una nueva vida. Pero esa actitud puede ser equívoca. Constantino Cavafis nos ha advertido:

No encontrarás otro país ni otras playas,  
llevarás por doquier y a cuestras tu ciudad;  
caminarás las mismas calles,  
envejecerás en los mismos suburbios,  
encanecerás en las mismas casas.  
Siempre llegarás a esta ciudad;  
no esperes otra,  
no hay barco ni camino para ti.  
Al arruinar tu vida en esta parte de la tierra,  
la has destrozado en todo el universo.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Milan Kundera, *La lentitud*, trad. Beatriz de Moura (Andanzas, 231; México: Tusquets, 1995) pp. 47-48.

<sup>44</sup> Citado en Norberto de la Torre, *op. cit.*, p. 61.

Veamos más de cerca la marcha del investigador. Pedro pasó casi de manera inmediata de la cárcel al tren. Hay algo significativo en este hecho. Según Michel de Certeau, en el espacio cerrado y ordenado del tren existe algo de *carcelario*:

Encierro viajero. Inmóvil en el vagón, ver deslizarse cosas inmóviles. ¿Qué sucede? Nada se mueve dentro ni fuera del tren.

Inmutable, el viajero está encasillado, numerado y controlado en el tablero del vagón, realización perfecta ésta de la utopía racional. [...] Sólo los W.C. abren una fuga en el sistema cerrado. [...] Si se deja de lado este *lapsus* abandonado a los excesos, todo es cuadrulado. Sólo viaja una célula racionalizada. Una burbuja de poder panóptico y clasificador, un módulo de confinamiento que hace posible la producción de un orden, una insularidad cerrada y autónoma...<sup>45</sup>

Así, pues, entre la cárcel y el tren existen ocultos vasos comunicantes. Además, Michel de Certeau subraya como cuestión importante la *inmovilidad*: "nada se mueve dentro ni fuera del tren". En *Tiempo de silencio*, encontramos la confirmación de ese punto. En la última secuencia del libro, durante el viaje de Pedro, surge la imagen funeraria, estática, del Escorial. Y tenemos, también, la inmovilidad del observador, quien reflexiona:

...allí se dibuja el Monasterio. Tiene todas sus cinco torres apuntando para arriba y ahí se las den todas. No se mueve. (*TS*, pág. 294)

Entre la inmovilidad de Pedro y la inmovilidad del Escorial parece destacarse la movilidad de la actividad reflexiva a través del monólogo. Pero es una movilidad falsa. Como el de la cárcel, éste es un monólogo del conformismo. Es decir, su característica básica es la *parálisis de la voluntad*. En contraste, en la meditación de Pedro sobre Cervantes, sí hallamos un movimiento mental genuino. Como se recuerda, la reflexión del muchacho se desarrolla en seis "espirales sucesivas" (*TS*, pág. 75). Evidentemente, ya en el mismo nombre de "espiral" se denota su dinamismo.

---

<sup>45</sup> M. de Certeau, *op. cit.*, p. 123.

En la secuencia final de la obra, Pedro piensa, entre otras cosas, en las actividades y pasatiempos a que se dedicará en provincia, en la dolorosa imposibilidad de recibir el Premio Nobel, en que su época está marcada por ser un tiempo de silencio, en el martirio de San Lorenzo, en la castración y enterramiento del eunuco en las arenas de la playa... Esto último nos remite al tema de las aguas del mar.

En el *Diccionario de símbolos*, Jean Chevalier anota sobre el mar:

Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte.<sup>46</sup>

Si es adecuado que Pedro pase del espacio de la cárcel al del tren casi de manera inmediata, también lo es que, luego de salir de prisión, evoque en algún modo la presencia del mar. Si el muchacho quería hacer de la cárcel un vientre protector, hay congruencia en que aluda a las aguas marinas; algunos han visto en ellas la imagen de un vientre. Pero no de cualquier clase de vientre. El escritor italiano Claudio Magris declara: "El mar se cierra y es el sitio de las tragedias y los naufragios. Es como un gran vientre."<sup>47</sup>

Pese a su necesidad de aguas maternas, acunadoras, lácteas (vientre materno), Pedro acaba frente a las aguas indómitas del océano (estómago voraz, implacable). Las aguas del final de la novela no serán el escenario de ningún nacimiento —como en la mitología clásica lo son para algunos dioses—, sino teatro del naufragio asumido de manera definitiva.

"El mar es un eterno presente", dice Claudio Magris.<sup>48</sup> En su derrota, Pedro parece vincular la imagen del océano con el tiempo de silencio: para él, ambos serían una

---

<sup>46</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 689.

<sup>47</sup> Marco Antonio Campos, "La reinención de las ciudades: Entrevista con Claudio Magris", en *La Jornada Semanal*, No. 99 (Nueva época), 26 de enero de 1997, p. 4.

<sup>48</sup> *Loc. cit.*

realidad perenne, de "eterno presente", en una circunstancia española que no muestra visos de solución.

*Tiempo de silencio* es, no cabe duda, una novela de una coherencia absoluta y estremecedora: en buena medida, para Pedro la tragedia comienza con el canto de la sirena; y finalizaría con el desgarrador alarido de un castrado junto al mar.

#### 4. Conclusión

*...una literatura difiere de otra menos por el texto que por la forma en que se le lee...*

Jorge Luis Borges

En el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, la voz narrativa nos comenta sobre Stephen Dedalus:

...había tratado de formarse una idea de la vida social de la ciudad de ciudades [es decir, Roma] a través de las palabras [de Horacio u Ovidio] *implere ollam denariorum*, que el rector pronunciaba sonoramente como si estuviese llenando una olla de denarios.<sup>1</sup>

Análogamente, este trabajo es, de alguna manera, un intento de comprender otra ciudad —Madrid— a través de las palabras de un escritor sobre ella.

Y, si recapitulamos rápidamente, tenemos que el Madrid que Luis Martín-Santos nos presenta en *Tiempo de silencio* está definido por un doloroso vacío. Este vacío, esta "descabalidad" de la historia española, de su vida cultural, de su desarrollo económico y social —entre otros— se traduce en algunos más. Así, encontramos que, desde la perspectiva de Martín-Santos, la España del franquismo está signada por la presencia constante de la muerte, por el silencio doloso de la simulación y por la falta de padres y madres en un sentido auténtico. Este último "vacío" se traduce en la búsqueda continua que hace Pedro de personas y, en particular, espacios protectores, maternos.

Estoy consciente de que esos hilos conductores de *Tiempo de silencio* no son los únicos. En "La ciudad y la muerte", por ejemplo, se hizo patente que Madrid, más que

---

<sup>1</sup> James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, trad. Dámaso Alonso (Historia universal de la literatura, 21; México: Origen, 1983) p. 195.

"cielo" o "purgatorio" dentro de la "teogonía", estaba marcada por su condición *infern*al. Este es un asunto que apenas esboqué y que, probablemente, alguien pueda retomar en una investigación futura. No por nada ha señalado Luis Carendell: "Madrid es la única ciudad del mundo, se asegura, que ha levantado un monumento al Demonio..."<sup>2</sup>

En esta tesis, entonces, no se hallan todos los posibles ángulos de estudio del Madrid martin-santiano. Sin embargo, existen argumentos que me exculpan. Borges ha advertido la imposibilidad y, acaso, la insensatez, al procurar conocer una urbe en su *integridad*. En "La ciudad y el vacío", ya cité "Del rigor de la ciencia", donde se destaca la infactibilidad de realizar un mapa perfecto. En otro sitio, Borges ha juzgado legítimo el "afirmar nuestro conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye."

Ahora, tomando algunos pasajes de *Los "no lugares", espacios del anonimato* de Marc Augé, quisiera hacer algunas consideraciones sobre la probable pertinencia de esta tesis. Acudiendo a Jean Starobinski, Augé define así la esencia de la modernidad: "Presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica..."<sup>3</sup>

De esta manera, para el espíritu moderno se da con naturalidad la convivencia de un espacio de la modernidad y otro previo a ella. Marc Augé comenta acerca de los lugares "pre-modernos": "la modernidad no los borra sino que los pone en segundo plano. Son como indicadores del tiempo que pasa y que sobrevive. Perduran como las palabras que los expresan y los expresarán aún. La modernidad en arte preserva todas las temporalidades del lugar, tal como se fijan en el espacio y la palabra."<sup>4</sup>

Como ejemplo, se cita un fragmento del primer poema de *Tableaux parisiens* de Baudelaire, donde se "reúne en un mismo vuelo":

...el taller que canta y que charla  
las chimeneas y los campanarios, esos mástiles de la

---

<sup>2</sup> Luis Carendell, "También es santo el demonio", en *El Urogallo: Revista literaria y cultural*, No. 92-93 (Enero-febrero, 1994) p. 28.

<sup>3</sup> Marc Augé, *Los "no lugares", espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita N. Mizraji (Colección Comunicación y Sociología; Barcelona: Gedisa, 1993) p. 81.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 82.

[ciudad,

Y los grandes cielos que hacen soñar con la eternidad.<sup>5</sup>

Marc Augé inició su trabajo con una definición del lugar de la modernidad para, después, oponerlo al "no lugar" de la *sobremodernidad*:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la *sobremodernidad* es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana (*sic*), no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico.<sup>6</sup>

Pero, ¿qué sitios ejemplifican los denominados "no lugares"? Marc Augé enlista los más comunes: "las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados 'medios de transporte' (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo."<sup>7</sup>

Por tanto, si el lugar de la modernidad convocaba "la coexistencia querida de mundos diferentes", el no lugar de la *sobremodernidad* se denota por ser ahistórico, por ser un sitio de mero tránsito donde la memoria no encontrará asideros. Quisiera copiar unas últimas palabras de Augé acerca de lo *sobremoderno*: "un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje, propone al antropólogo

---

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

y también a los demás un objeto nuevo cuyas dimensiones inéditas conviene medir antes de preguntarse desde qué punto de vista se lo puede juzgar."<sup>8</sup>

Ante esa superabundancia de "no lugares" que define a nuestra época, la sensibilidad parece solicitarnos la recuperación de los sitios de la modernidad. De algún modo, yo lo he procurado estableciendo un triángulo analítico textual integrado por *Tiempo de silencio*, *Las ciudades invisibles* y *La poética del espacio*. Evidentemente, si en *Las ciudades invisibles* hallamos urbes imaginarias, casi todas tienen un correlato en la realidad. Y cuando se llega a prefigurar alguna ciudad dominada por la presencia, *avant la lettre*, de "no lugares", Calvino critica y reflexiona amorosamente en el futuro posible de nuestras metrópolis.

Si la de Calvino es una reflexión amorosa, también lo es la de Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Si *topoanálisis* es el nombre general que Bachelard daba a su estudio de los espacios, prefería aún más el de *topofilia*: es decir, investigación sobre los espacios felices del hombre.

En *Tiempo de silencio*, es obvio, no encontramos a Madrid en el mejor momento de su historia. Sin embargo, Jo Labanyi sostiene la existencia de un optimismo implícito en la novela, basado en la visión irónica de la realidad de Martín-Santos. De esa forma, si *su* Madrid estaba estigmatizado por el vacío, era para señalar un *más allá* posible: si Martín-Santos resalta lo que *no hay* en el presente, es para indicar lo que *debiese haber*; y si subraya lo que *es* ominoso en su hora, lo hace para que se buscara que *no fuese* más.

A Nicolas de Malebranche se le atribuye esta frase: "La imaginación, la loca de la casa". Sin embargo, creo que la imaginación, la imaginación literaria, es una de las mejores armas para rescatar los lugares, para evitar la inundación creciente de no lugares. Así, en la medida de mis posibilidades, he procurado reunir tres inteligencias que compartían la fe y el afecto por la ciudad y sus espacios. *Tiempo de silencio*, *Las ciudades invisibles* y *La poética del espacio* nos muestran sitios que la imaginación literaria hace inolvidables: ciudades que no son lugar de mero tránsito; ciudades donde el hombre es

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 84.

capaz de dejar su huella; espacios y urbes que marcan la memoria del hombre con un rastro indeleble.

En la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, del 3 al 7 de noviembre de 1997, se realizó el "Primer Coloquio Internacional: Espacios Imaginarios". A éste asistieron, entre otros, Jean-Jacques Wünnenburger, director del Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité, y Danielle Perin Rocha Pita, directora del Centro de Pesquisas sobre o Imaginário, de Brasil. Ambos destacaron la importancia y el interés que está cobrando la investigación interdisciplinaria sobre lo imaginario. Ambos, también, señalaron el notable incremento a nivel internacional de los centros de estudio acerca de lo imaginario. Creo que esos hechos, en buena medida, ya justifican la pertinencia de esta tesis.

T.S. Eliot decía que cada generación tenía que traducir a sus clásicos. Asimismo, considero que cada generación debiera reinterpretar sus mejores libros. Sobre todo, si estimamos, con Umberto Eco, que cada novela es una máquina generadora de interpretaciones. En su comentario a la obra de Luis Martín-Santos, Ignacio Soldevilla dice: "Nada nuevo podríamos añadir a los minuciosos análisis de *Tiempo de silencio* realizados por los críticos..."<sup>9</sup> Con este trabajo, quiero expresar mi confianza en la posibilidad de aportar juicios novedosos sobre *Tiempo de silencio*.

Finalmente, en esta tesis me gustaría ver el establecimiento simbólico de una ciudad: yo me he encargado de fundarla; ojalá otros vengan a darle belleza y a engrandecerla.

---

<sup>9</sup> Ignacio Soldevilla, *La novela desde 1936* (Historia de la literatura española actual, 2; Madrid: Alhambra, 1980) p. 349.

#### 4. Bibliografía

ABAD NEBOT, Francisco, *El signo literario* (EDAF Universitaria, 8; Madrid: EDAF, 1977) 260 pp.

ARANGUREN, José Luis L., *Estudios literarios* (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 242; Madrid: Gredos, 1976) 349 pp.

ASHTON, Dore, "Notas sobre cómo percibir la ciudad", trad. Gloria Benuzillo, en Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, *La ciudad: Concepto y obra (VI Coloquio de Historia del Arte)* (Estudios de Arte y Estética, 19; México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987) pp. 35-49.

AUGÉ, Marc, *Los "no lugares", espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita N. Mizraji (Colección Comunicación y Sociología; Barcelona: Gedisa, 1993) 125 pp.

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. Ida Vitale (Breviarios, 279; México: Fondo de Cultura Económica, 1993) 295 pp.

—————, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin (2a ed.; Breviarios, 183; México: Fondo de Cultura Económica, 1993) 281 pp.

BARTHÉLEMY, Dominique [et al.], *Historia de la vida privada, II (De la Europa feudal al Renacimiento)*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez (5 vols.; Madrid: Taurus, 1989) 638 pp.

BENET, Juan, *Volverás a Región* (Narrativa actual. Narradores de lengua española, 31; Barcelona: RBA Editores, 1993) 315 pp.

BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*, trad. y prólogo Jesús Aguirre (2a ed.; Persiles, 51; Madrid: Taurus, 1980) 190 pp.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales Vidal (7a ed.; México: Siglo XXI Editores, 1994) 386 pp.

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis (Letras Mayúsculas, 10; Argentina: Paidós, 1969) 264 pp.

BUTOR, Michel, "La ciudad como texto", en *Universidad de México: Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, No. 504-505 (Enero-febrero, 1993) pp. 6-10.

\_\_\_\_\_, *Sobre literatura, II: Estudios y conferencias, 1959-1963*, trad. Carlos Pujol (2 vols.; Biblioteca breve, 254; Barcelona: Seix Barral, 1967) 390 pp.

CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez (México: Minotauro, 1993) 175 pp.

\_\_\_\_\_, *Las ciudades invisibles*, nota preliminar de Italo Calvino, trad. Aurora Bernárdez (5a ed.; Siruela Bolsillo, 13; Madrid: Siruela, 1997) 171 pp.

\_\_\_\_\_, *Por qué leer los clásicos*, trad. Aurora Bernárdez (Marginales, 122; México: Tusquets, 1993) 146 pp.

CAMPOS, Marco Antonio, "La reinención de las ciudades: Entrevista con Claudio Magris", en *La Jornada Semanal*, No. 99 (Nueva época), 26 de enero de 1997, pp. 4-5.

CARENDELL, Luis, "También es santo el demonio", en *El Urogallo: Revista literaria y cultural*, No. 92-93 (Enero-febrero, 1994) pp. 28-32.

CECIL, William, Lord Roos, "El paisaje urbano", en *El Urogallo: Revista literaria y cultural*, No. 92-93 (Enero-febrero, 1994) p. 30.

CELA, Camilo José, *La colmena* (Historia de la literatura, 75; Barcelona: RBA Editores, 1995) 284 pp.

CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*, edición establecida y presentada por Luce Giard, trad. Alejandro Pescador (Colección El Oficio de la Historia; México: Universidad Iberoamericana, 1996) 229 pp.

CHANTRAINE DE VAN FRAAG, Jacqueline, "Un malogrado novelista español", en *Cuadernos Americanos*, Año XXIV, Vol. CXLII, No. 5 (Septiembre-octubre, 1965) pp. 269-75.

CHATWIN, Bruce, "Si uno sigue caminando...: Selección de los Cuadernos", trad. Rafael Vargas, en *Biblioteca de México*, No. 15-16 (Mayo-agosto, 1993) pp. 27-31.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, prólogo J. Olives Puig, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Barcelona: Herder, 1986) 1107 pp.

CORBIN, Alain [et al.], *Historia de la vida privada, IV (De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial)*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García (5 vols.; Madrid: Taurus, 1989) 642 pp.

DAVENPORT, Guy, "La geografía de la imaginación", trad. Juan Villoro, en *Biblioteca de México*, No. 15-16 (Mayo-agosto, 1993) pp. 4-12.

DE LA TORRE, Norberto, *La casa y otros lugares* (Las Cascadas Prodigiosas, 2; México: Verdehalago, 1997) 77 pp.

\_\_\_\_\_, *Ciudad por entregas* (Colección Potosí; México: Editorial Ponciano Arriaga-Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 1995) 142 pp.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Darío de Jesús, "Tiempo de silencio, disección de una sociedad" (tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas; México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991) 175 hh.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía, 4* (4 vols.; 2a ed.; Colección Alianza Dictionaries; Madrid: Alianza, 1980) 3589 pp.

FOSTER, David W., "Nada", en *Historia y crítica de la literatura española, VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, compilado por Domingo Ynduráin con la colaboración de Fernando Valls (8 vols.; Barcelona: Crítica, 1980) pp. 386-391.

FOUCAULT, Michel, "Of the other spaces", en *Diacritics: a review of contemporary criticism*, Vol. 16, Number 1 (Spring, 1986) pp. 22-27.

\_\_\_\_\_, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino (12a ed.; México: Siglo XXI Editores, 1987) 314 pp.

GALÁN FONT, Eduardo, *Claves para la lectura de "Tiempo de silencio" de Luis Martín Santos (sic)* (Claves para la Lectura, 19; Madrid: Daimon, 1986) 124 pp.

GARCÍA LÓPEZ Y FUENTES, María de los Ángeles, "Lenguaje y estructura narrativa en la obra de Luis Martín-Santos (Características barrocas de su discurso)" (tesis de

Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas; México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987) IV, 111 pp.

GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1942-1968)* (Biblioteca breve de bolsillo, 14; Barcelona: Seix Barral, 1968) 335 pp.

GOYTISOLO, Juan, *Juegos de manos* (2a ed.; Áncora y delfín, 104; Barcelona: Destino, 1960) 266 pp.

GUELBENZU, José María, "Madrid porque no", en *El Urogallo: Revista literaria y cultural*, No. 92-93 (Enero-febrero, 1994) pp. 37-40.

GULLÓN, Ricardo, "Mitos órficos y cáncer social", en *El Urogallo: Revista literaria bimestral*, Año III, No. 17 (Septiembre-octubre, 1972) pp. 80-89.

GUTIÉRREZ DE LA HACERA, Pascual Ramón, "Tópicos descriptivos", en *El Urogallo: Revista literaria y cultural*, No. 92-93 (Enero-febrero, 1994) p. 44.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Poesías de Miguel Hernández* (8a ed.; Colección Poesía; México: Editores Mexicanos Unidos, 1992) 175 pp.

HERNÁNDEZ BUSTO, Ernesto, "Ciudades, laberintos", en *Biblioteca de México*, No. 18 (Noviembre-diciembre, 1993) pp. 25-27.

JOURDE, Pierre, "La representación cartográfica", trad. Guadalupe Sánchez Nettel, en *Biblioteca de México*, No. 18 (Noviembre-diciembre, 1993) pp. 13-22.

JOYCE, James, *Dublineses*, trad. Guillermo Cabrera Infante (Libro de bolsillo, 548; Madrid: Alianza, 1991) 213 pp.

—————, *Retrato del artista adolescente*, trad. Dámaso Alonso (Historia universal de la literatura, 21; México: Origen, 1983) 280 pp.

KUNDERA, Milan, *La lentitud*, trad. Beatriz de Moura (Andanzas, 231; México: Tusquets, 1995) 168 pp.

LABANYI, Jo, *Ironía e historia en "Tiempo de silencio"* (Persiles, 162; Madrid: Taurus, 1985) 166 pp.

LAFORET, Carmen, *Nada*, en *Literatura española, II*, presentación Arturo Souto Alabarce (2 vols.; 2a ed.; Gran Colección de la Literatura Universal; México: Promexa, 1992) VII, 707 pp.

MARTÍN-SANTOS, Luis, *Tiempo de silencio* (Narrativa actual, 69; Barcelona: RBA Editores, 1993) 295 pp.

MITSCHERLICH, Alexander, *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, trad. Alfried Sánchez Krellenberg (El libro de bolsillo, 215; Madrid: Alianza, 1969) 176 pp.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *El jinete polaco* (Narrativa actual, 19; Barcelona: RBA Editores, 1992) 571 pp.

PALLEY, Julian, "El periplo de Don Pedro. *Tiempo de silencio*", en *Novelistas españoles de postguerra*, ed. Rodolfo Cardona (Persiles, 96; Madrid: Taurus, 1976) pp. 167-183.

PASO, Fernando del, *Noticias del Imperio* (2a ed.; México: Diana, 1992) 670 pp.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (libro que será publicado próximamente).

PRESTON, Paul [et al.] *España en crisis: Evolución y decadencia del régimen de Franco*, trad. Rafael Lassaleta [et al.] (México: Fondo de Cultura Económica, 1978) 471 pp.

RAMA, Carlos M., *La crisis española del siglo XX* (3a ed.; México: Fondo de Cultura Económica, 1976) 447 pp.

REY, Alfonso, *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"* (2a ed.; Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1980) 277 pp.

RILEY, Edward C., "Temas y formas de *El Jarama*", en *Historia y crítica de la literatura española, VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, compilado por Domingo Ynduráin con la colaboración de Fernando Valls (8 vols.; Barcelona: Crítica, 1980) pp. 427-432.

ROBERTS, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de postguerra* (2a ed.; Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 182; Madrid: Gredos, 1978) 326 pp.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975), II* (2 vols.; Madrid: Alhambra, 1980) 930 pp.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, trad., prólogo y notas de Amado Alonso (Libro de bolsillo, 1227; México: Alianza, 1989) XXI, 285 pp.

SOLDEVILLA, Ignacio, *La novela desde 1936* (Historia de la literatura española actual, 2; Madrid: Alhambra, 1980) 482 pp.

STEINER, George, "Dos cenas", trad. Juan Almena, en *Vuelta*, Año XX, No. 241 (Diciembre, 1996) pp. 61-73.

SUÁREZ GRANDA, Juan Luis, "*Tiempo de silencio*": *Luis Martín-Santos* (Madrid: Alhambra, 1986) 153 pp.

VILA-MATAS, Enrique, *Hijos sin hijos* (Narrativas hispánicas, 138; Barcelona: Anagrama, 1993) 217 pp.

WEBER, Max, *La ciudad*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, presentación Luis Martín Santos (Genealogía del Poder, 14; Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1987) XVIII, 204 pp.