



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

Tiempo de silencio: una novela de la indeterminación

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

P R E S E N T A

María Guadalupe Yolanda Aguilar Montes de Oca



Asesor: Dr. Alberto Vital Díaz

MEXICO, D.F.

MAYO 2005



m. 344493



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

## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO 1

1. La narrativa durante la primera mitad del siglo xx .....	1
2. La narrativa de posguerra en España .....	4
3. Luis Martín Santos y la nueva narrativa española .....	12

### CAPÍTULO 2

1. El horizonte de expectativas de <i>Tiempo de silencio</i> .....	18
a) Expectativa de autor .....	19
b) Expectativa de género .....	21
2. Expectativas semánticas. Los espacios privilegiados .....	26
a) Título .....	28
b) Portada .....	32
c) Peritexo editorial .....	35

### CAPÍTULO 3

<i>Tiempo de silencio: una novela de la indeterminación</i> .....	38
a) Las coordenadas tiempo- espacio .....	39
b) La perspectiva narrativa .....	45
c) Las voces del relato .....	52

### CAPÍTULO 4

Los tropos de la indeterminación .....	57
a) Distorsión .....	59
b) Elusión y cultismo .....	63
c) Ironía .....	66

## CONCLUSIONES

## BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

*Tiempo de silencio* está considerada como una *obra fero* (Pierre Bourdieu) porque inauguró las nuevas rutas de la narrativa española del siglo XX. Los tratados de historia de la literatura latinoamericana la señalan como el fin de la novelística social- realista así como el principio del tratamiento subjetivo y de la búsqueda formal que caracterizaría, andando el tiempo, las novedosas formas de escribir de la segunda mitad de esa centuria.

Pero la única novela del médico psiquiatra Luis Martín Santos, editada y publicada por primera vez en 1962, bajo el sello de la casa Seix Barral, no sólo apareció bajo circunstancias sociales y culturales muy complejas, en la España de la posguerra y durante el decenio más revolucionario del siglo pasado; también lo hizo de una manera muy peculiar.

Luis Martín Santos nos entrega su primera producción de manera muy discreta: con apenas las fórmulas legales mínimas (nombre de autor, título de la obra y nombre de la casa editorial) y sin preámbulos, nombre o número de capítulo, entramos de lleno al mundo del laboratorio de Pedro y su ayudante.

Este tratamiento directo impacta al lector y tensa la relación entre éste y el escritor. Nos encontramos sin previo aviso, ante un texto que subvierte las expectativas de lectura.

Puede ser, como señalaba John Caviglia<sup>1</sup>, que esta súbita entrada a la narración no gane muchos lectores, antes bien los pierda. Pero quien acepte la propuesta, entra de lleno al mundo de indeterminaciones y espacios vacíos típicos del escritor español Luis Martín Santos.

---

<sup>1</sup> John Caviglia, "A simple question of simmetry: Psyche as Structure in 'Tiempo de silencio'", en *Hispania*, v. 60, sept., 1977, no. 3.

La estructura oscilante de la novela, y el proceso que nos lleva a intentar su comprensión, a partir de la Teoría de la Recepción, serán los temas que nos ayudarán a develar cuáles fueron las circunstancias que rodearon la escritura y posterior presentación de la obra, así como los motivos que llevaron al autor a utilizar su peculiar estilo, en el entendido de que habremos de realizar la reconstrucción del horizonte de expectativas de lectura. Esto se logra a través de la "...comprensión del momento en el que ésta (la obra) aparece... de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de las obras conocidas hasta entonces, y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico"<sup>2</sup>.

De modo que el horizonte histórico a partir del cual intentamos la comprensión del texto es aquel que nos permite desplazarnos desde nuestra propia circunstancia, desde el horizonte del presente, al encuentro con el pasado y la tradición, a fin de que nuestros prejuicios se pongan a prueba y ascendamos hasta una "generalidad superior, que rebasa tanto la particularidad propia como la del otro"<sup>3</sup>. Desde ahí accederemos a una panorámica más amplia, la del que comprende, desde la cual podremos "aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos"<sup>4</sup>.

Y es que ampliar el horizonte del texto será acceder a la revelación de nuevas posibles formas de mirar, pues la atemporalidad y el distanciamiento nos permiten fusionar nuestro horizonte con el del escritor.

---

<sup>2</sup> Elrud Ibsch, "La recepción literaria" en Marc Angenot, Jean Basseère, Douwe Fokkema *et al.*, *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 287- 313.

<sup>3</sup> Hans- Georg Gadamer, "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Edición de Dieter Rall, México, UNAM, 1987, pp. 19- 29.

<sup>4</sup> *Ídem.*

Así tendremos la capacidad de comprender mejor la tradición literaria, las nuevas formas de novelar, las circunstancias de nuestro entorno social y, como nos lo plantea Luis Martín Santos, de comprendernos a nosotros mismos.

Para lograrlo, en un primer momento analizaremos las circunstancias sociales, económicas y políticas del período posterior a la Segunda Guerra Mundial, para luego situarnos en España y encontrarnos con el tiempo de la posguerra civil española y la ciudad letrada que fuera el ambiente en el que vivió y trabajó el autor motivo de este trabajo.

En el segundo capítulo abordaremos el horizonte de expectativas que produjo la aparición de la novela *Tiempo de silencio* desde la perspectiva de la teoría del paratexto de Gérard Genette, con el objeto de lograr una amplia comprensión de las diferentes situaciones que rodearon su edición, publicación y recepción.

El análisis del capítulo tres intenta un acercamiento al nivel morfosintáctico y pragmático del texto, con la intención de observar hasta qué punto el autor hace uso de la indeterminación, apela a su lector hipotético, lleva a cabo el acto de “normalización” de lo leído; mientras que el capítulo siguiente intenta estudiar el grado de indeterminación que hay en el nivel estructural, ambos capítulos a la luz de las teorías de Gérard Genette, explicitadas por Luz Aurora Pimentel. También me basaré en los conceptos de *vacíos* y *puntos de indeterminación* que proponen Iser y Jauss, respectivamente.

El grado de indeterminación que contiene un texto “envía al lector en busca del sentido (y) para encontrar(lo) debe movilizar su mundo de ideas”<sup>5</sup>. Si esto se ocurre, nos encontraremos ante una obra que no sólo activa las ideas del lector para la co- ejecución

---

<sup>5</sup> Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos” en *Teoría literaria, Selección de lecturas*, México: UNAM, pp. 98-119.

de la intención que yace en el texto, sino que significará que "la indeterminación se ha convertido en la base de una estructura del texto en la que el lector ya siempre estará considerado"<sup>6</sup>.

La comprobación de esta hipótesis es muy importante porque confirmaría que Luis Martín Santos ha logrado la destrucción de la norma y la trasgresión del horizonte de expectativas de su época, acciones fundamentales para la transformación duradera de la creación y el arte.

---

<sup>6</sup> *Ídem.*

## CAPÍTULO 1

### 1. LA NARRATIVA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

El inicio del siglo XX supone, en todos los ámbitos, una revaloración y una re-adequación sin precedentes en la historia del hombre. No se trata del simple cambio de un estado de cosas que supone la re-acomodación por vías de la adaptación al nuevo orden económico, político y cultural; es más bien el inicio de una conformación social que deberá soportar tanto la trepidante aceleración científica y tecnológica, como la problemática situación política y económica de un mundo en medio de una de las más graves crisis que conoce su historia.

Este panorama produce necesariamente otra severa crisis de lo humano, y más cuando pensamos que al rápido progreso científico no corresponde proporcionalmente el progreso social; antes bien, parece que la ciencia y la tecnología con sus avances, no colaboran de manera real y efectiva para resolver los conflictos que se viven y que culminarán en dos guerras mundiales cuyas secuelas antes y después de su desarrollo, influyeron de manera definitiva en el modo de ser y pensar del hombre.

De ahí los tres periodos que más certera y crudamente influyen en el pensamiento humano: el periodo anterior, el posterior y aquél durante el cual transcurre la guerra.

Y paradójicamente, a pesar de ser dos guerras muy cercanas en el tiempo y generalizadas en el espacio, sus periodos fueron muy prolongados durante la primera mitad del siglo XX. Fue así como el hombre se halló por muchos años

inmerso en conflictos internacionales que modificaron de manera drástica e irremediable su entorno. La vida inmediata se vio trastocada; con ello, todas las formas de convivencia, conocimiento, apreciación y pensamiento se vieron forzosamente removidas.

Tanto la conciencia humana como la adopción de sus diversas valoraciones estéticas se ven subvertidos, y el surgen nuevos valores y posturas para un mundo en crisis.

Para Andrés Amorós<sup>1</sup>, los rasgos más destacados de esta nueva concepción del mundo, a la vista de la problemática contemporánea, son:

- Racionalismo substituido por vitalismo.
- Gusto por la aventura estética (futurismo, realismo, etc.) frente a la tranquilidad burguesa.
- Ciencia que amenaza con destruir a la religión, mediante el quebrantamiento de las creencias.
- El conocimiento ya no está a la medida humana.
- Toma de conciencia de la situación inhumana de muchos hombres.
- Muerte de la tradición.
- Hombre que pertenece a la existencia inmediata.
- Visión trágica de la vida.
- Se cuestiona la validez de todas las tradiciones.
- El mundo es visto como algo esencialmente inquietante, inestable, en peligro.

---

<sup>1</sup> Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

Dentro de esta nueva situación agónica, habrán de surgir también planteamientos novedosos para la literatura. Los rasgos que Amorós señala para la narrativa de esta época son:

- Novela como enigma, cuyo desorden, complejidad, y caos, se refleja en la conciencia de sus personajes.
- Novela en tensión y contradictoria. Sus temas son la decepción y el fracaso, la náusea, el sinsentido.
- La narrativa refleja una realidad oscura. El lector ya no recibe un mensaje claramente expresado, sino que es invitado a penetrar en un laberinto.
- El lector cobra un papel mucho más activo. Se concede gran importancia al trabajo de *descifrar y colaborar con el autor*.
- La obra narrativa típicamente contemporánea es una "obra abierta" que se propone al lector no totalmente acabada y perfecta, sino como una suma de posibilidades de interpretación.

Pero mientras que todos estos rasgos se desarrollaban a nivel mundial y de manera general, cada país enfrentaba al nuevo mundo desde su perspectiva particular.

En el caso de España, hablamos de un país con una guerra civil entre dos guerras mundiales. En el ámbito político, la irrupción del franquismo representa el fin de la guerra, al mismo tiempo que la entrada de los graves problemas que comúnmente trae consigo cualquier gobierno totalitario y dictatorial.

En el ámbito de las letras, aunada la tradición literaria española con el problema social, se desarrolla una narrativa cuyas características veremos a

continuación y que abordaremos como el contexto necesario para explicarnos las formas narrativas que se desarrollaron posteriormente.

## **2. LA NARRATIVA DE POSGUERRA EN ESPAÑA.**

Como ya se ha señalado, la primera mitad del siglo XX es para España especialmente difícil porque, sumado a la situación mundial antes descrita, está su guerra civil, que abarca de 1936 a 1939, y desemboca en el estado fascista de Francisco Franco. Él habrá de gobernar la península hasta el año de 1975, y ejercerá un mando rígido que habrá de reflejarse en el aislamiento generalizado que España padeció durante muy buena parte del tiempo en que Franco se mantuvo en el poder.

Esta terrible situación se refleja indudablemente en la narrativa española, la que según opinión de José María Martínez Cachero, durante los tres años que dura la guerra, se estanca, pues sus intereses sociales y políticos obstaculizan el cultivo y desarrollo de una estética que, de manera deseable, permee las letras hispánicas: "1937 y 1938, así como los últimos meses de 1936, son tiempo de preferente actividad bélica y política, muy poco propicio para la intelectual y literaria que, con harta frecuencia, aparece teñida de ideología exasperada y combatiente. Por lo que a la novela atañe fue más bien escaso y poco valioso lo habido en ambas zonas" (Martínez, 1985: 21).

Y es que ante circunstancias tan adversas, padeciendo las miserias de la guerra, el escritor no tiene otra salida que retratarlas. Ya señalaba Lamana en su

*Literatura de posguerra*<sup>2</sup> que el escritor que sufre la guerra o sus secuelas no puede retraerse a ella, cuando pregunta: “¿Puede [el escritor] acaso darse el lujo de ponerse a inventar? ¿Puede lanzarse a la aventura literaria?” Y continúa: “A mi parecer, lo que tiene que decir está tan dentro de él mismo que le queda poco por imaginar. Cuando escriba no estaremos, pues, ante una literatura de imaginación, sino ante una literatura para la cual lo primordial es describir la situación del hombre”<sup>3</sup>.

Esta fue precisamente la literatura que se produjo durante la posguerra y hasta finales de la década de los sesenta: la de un afán denunciatorio contra el régimen dictatorial de Franco. Se busca una literatura que contribuya a la mejora social y a la toma de conciencia; que describa los horrores padecidos por los ciudadanos españoles y las injusticias generalizadas.

Simultáneamente, un eficiente aparato de censura produce obstáculos muy difíciles de sortear para los autores, pues intentan denunciar la situación social, pero enfrentan y padecen represiones que van desde lo sutil hasta lo intolerable. Dentro de esta contradictoria y difícil situación para la literatura, y para las artes en general, se abre paso, de manera muy pausada, un modo de narrar que va alejándose del social- realismo y que adquiere cada vez más tintes subjetivistas y “objetivistas”.

La temática realista se vio obligada a matizarse y estetizarse, con objeto de que la censura la aprobara, aun cuando el cultivo de los temas sociales y el realismo persistió hasta finales de los años sesenta. Si bien la justificación

---

<sup>2</sup> Manuel Lamana, *Literatura de posguerra*, Buenos Aires: Nova, 1961, p. 10.

<sup>3</sup> *Ídem*.

apuntada por Lamana es comprensible, fue tanta la insistencia en el tema, que se llegó a un agotamiento ya perceptible para escritores de avanzada de la época.

Nos encontramos asimismo con que, en este periodo, se otorgan numerosos premios editoriales para las obras originales de autores españoles<sup>4</sup>, para quienes la oportunidad de verse publicados representa un estatus que difícilmente podrían lograr de otra manera. Las condiciones económicas que ha dejado la guerra, y la posición franquista con respecto a las artes imposibilitan al escritor a acceder a un bienestar siquiera moderado. Esta situación genera una amplia producción de obras que en su mayoría contienen la ya mencionada denuncia social, resultado del trabajo de autores comprometidos que entienden la literatura como una forma de aleccionamiento político y que ven en los premios una oportuna vía de darse a conocer, superar los avatares de la recesión, y atacar desde la trinchera del arte a esa forma de gobierno que mina la vida española en todos los órdenes.

Nos referimos aquí, primordialmente, a los escritores de la Generación de Medio Siglo, caracterizados por su compromiso social y en su mayoría entregados a la causa republicana, con un gran interés por el desarrollo de la literatura nacional.

De la producción de estos escritores, ganadores o participantes de los certámenes literarios, surgen las novelas de corte social- realista que abundaron por más de treinta años en España. Ya Pierre Bourdieu señalaba que "No hay más criterio de la existencia de un intelectual (...) que su capacidad para que se le

---

<sup>4</sup> Abundan los premios literarios a novelas inéditas, como los de Seix Barral, Planeta, Nadal; posteriormente se insertan premios de particulares o asociaciones culturales, como el Cervantes, por citar un ejemplo, de entre por lo menos un centenar de premios, durante las décadas de los 50, 60 y 70.

reconozca como ocupante de una posición” y que “los rasgos temáticos y estilísticos (revelan) la posición social del productor”<sup>5</sup>. Mientras que, y curiosamente en muchos casos, al margen de estos premios, se va desarrollando de manera paulatina una narrativa que muestra intereses estéticos renovacionistas, cuyo compromiso social es idéntico, pero que pretende una renovación temática y estructural que se aleje de la descripción realista o del *tremendismo* literario que se ha gestado por esta época.

No podemos olvidar, además, que los escritores pertenecientes a la generación del Medio Siglo, que tan cercana y certeramente pintan el ambiente popular de la España contemporánea, son herederos de los escritores de finales del siglo anterior, como Miguel de Unamuno, Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas. Sin duda, mantienen los motivos que de manera permanente han caracterizado su narrativa, pero la preocupación social que expresan los nuevos escritores surge al abrigo de los terribles sucesos propiciados por el régimen fascista.

De esta manera, a los temas que primordialmente preocuparon a los escritores de la Generación del 98 se añaden los de alienación del obrero y el empleado, así como los conflictos modernos de la vivienda, la economía familiar y la devaluación de los valores morales de un país que se ha sumido en una crisis generalizada y que no encuentra soluciones viables.

Viene entonces una literatura comprometida con una visión más ética que estética; el compromiso político y social deberá es ahora la base de la escritura.

---

<sup>5</sup>Pierre Bourdieu, “¿Y quién creó a los creadores?”, en *Sociología y cultura*, trad. Martha Pou, México, Grijalva, 1990.

Se desarrolla el social realismo y los grupos a ultranza que defienden una posición anti- subjetivista, anti- experimentalista, y casi se proscriben asuntos psicológicos. La literatura, para que sea “útil”, debe ser realizada desde la óptica del marxismo, debe comprometerse ampliamente y circunscribirse a la realidad del obrero; la novela puede ser denunciatoria o testimonial, o no es novela social, es decir, no tiene utilidad.

El problema es que, de tanto repetirse los temas del realismo social, llega un momento en que se agotan, y el cansancio que producen en los lectores hace que la narrativa se estanque, hecho que ni los premios literarios ni las reconvenciones de la crítica pueden evitar. Esto último expresa la urgente necesidad de una renovación literaria.

Al finalizar la década de los sesenta, época en la cual se cierra la etapa de auge del social realismo, que comenzó en 1954, con la aparición de *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos.

Quizá sea más preciso hablar de una *orientación realista* dominante en escritores nacidos hacia 1922 y 1930, como señala Eugenio de Nora; sería simplista decir que hubo escritores objetivos o subjetivos. Más bien, lo que hubo fue una tendencia hacia el intelectual contestatario que oscila “entre el lirismo subjetivo y la objetividad despersonalizada”, como veremos a continuación:

En el año de 1951 hace su aparición *La colmena*, novela de Camilo José Cela, que a la distancia se puede valorar como el signo de rompimiento de una novelística de corte social- realista, para dar paso a la obra novedosa de escritores preocupados, a la vez, por el drama social que protagoniza España y por la renovación estilística tan necesaria a estas alturas. Si bien – como indica Riezu en

su *Análisis sociológico de la novela Tiempo de silencio*-- "Toda la literatura española está fuertemente marcada por un contexto social" (Riezu 1993: 25).

1951 constituye<sup>6</sup>, por lo tanto, el rompimiento de un paradigma que desembocará en diversas actitudes literarias. A partir de ahora se desarrolla un modelo narrativo que describe la intimidad psicológica de sus personajes (*behaviorismo*), al mismo tiempo que se dan formas de narración de un realismo extremo (*tremendismo*) y otras que describen la experiencia real junto a la experiencia imaginaria (*subjetivismo*).

La novelística española ha iniciado, a pesar de la censura, su renovación estilística, con la aparición de *La colmena*. Se debió a la apertura social y económica, y a factores culturales que influyen determinadamente para que este desarrollo se llevara a cabo de manera, aunque muy lenta, continua<sup>7</sup>.

La censura, que por un lado desanima al ambiente literario, provoca por el otro que la escritura se torne más subjetiva. Esto se entiende porque el escritor, al verse comprometido por su ideología y su quehacer literario, intenta dar expresión a sus ideas de una manera esteticista que le sirva de elusión.

La pluma se vuelve artificiosa, los temas subjetivos y la ironía se convierten en una forma velada para describir el panorama desierto que se presenta, no sólo a nivel social, cultural y político, sino abarcando ahora la dimensión subjetiva.

Buckley señala que "la solución del subjetivismo es la del autor que se acerca al poeta, ya no trata de presentar un mundo verosímil (es decir, semejante

---

<sup>6</sup> Es decir, *La colmena* representa la *obra faro*, o punto de referencia, que señala Pierre Bourdieu (*idem*).

<sup>7</sup> Factores tales como la irrupción del *boom* latinoamericano y el hecho de que los premios otorgados por las casas editoriales y la crítica, entre otros, recayeran mayoritariamente en estos autores, como en el caso de Mario Vargas Llosa y la premiación de su novela *La ciudad y los perros*, precisamente en 1962.

al mundo que nos rodea) sino de comunicar una realidad mítica que el lector ya no reconoce como parecida al mundo visible o real, pero que, en cambio, identifica con sus propias reacciones emotivas ante este mundo" (Buckley, 1968: 142).

Pero no se puede afirmar que dicha renovación estética parta de cero. Encontramos ya en los escritores de la Generación del 98 una profunda preocupación por el elemento estético y subjetivo de la narrativa española. La aportación del *esperpento*, desarrollada por Valle-Inclán, con su visión trastocada del mundo, es un gran ejemplo de que los escritores españoles, desde mucho tiempo atrás, buscaban salidas novedosas para los temas sociales que se volvieron tan apremiantes durante la guerra y la posguerra.

Autores como Valle- Inclán y Pérez de Ayala, entre otros, representan avanzadas formas de narrar que darán como resultado las creaciones de Cela o Ferlosio, herederos directos de la tradición iniciada por los noventayochosistas y cuyo continuador indiscutible a inicios de la década de los sesenta es Luis Martín Santos, quien en 1962 publica su única novela: *Tiempo de silencio*.

Luis Martín Santos pertenece a aquella generación de escritores que no participó en la guerra civil<sup>8</sup>, y cuya respuesta ideológica al régimen de Franco fue una escritura basada en una ideología socialista que hace transitar a la literatura española de un realismo crítico, a un realismo "dialéctico" que "pretende una interpretación de la sociedad española en su "totalidad"; es decir, en su enfrentamiento dialéctico con las diferentes clases sociales."<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Es decir, la llamada Generación de Medio Siglo.

<sup>9</sup> Ramón Buckley. *La doble transición. Política y literatura en la España de los años sesenta*. España: Siglo XXI Editores, 1996, p. 46.

La importancia de esta novela radica en que sus soluciones formales resultan muy significativas, puesto que se dan dentro del marco de un agotamiento total del social- realismo y de la escasa producción de novelas mayores o "definitivas", acaso con excepciones esporádicas, como *El jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio en 1954.

No es gratuito que historiadores y críticos de la novelística española entiendan como un parteaguas el año de 1962 (véanse como ejemplos los casos de J. M. Martínez Cachero y de Blanco Aguinaga<sup>10</sup>), principalmente por dos hechos: la aparición de la novela de Luis Martín Santos y el premio otorgado en España a *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. Ambos hechos ejercen gran influencia en Hispanoamérica y en la literatura que se iba a generar en España<sup>11</sup>.

Esto es, ha hecho su aparición un tipo de novela cuyos temas, estructura y contenidos resultan absolutamente insólitos para el ambiente literario de la época. Así lo resume Blanco Aguinaga en su *Historia social de la literatura española*:

...la novela realista crítica seguirá su curso por algún tiempo todavía. Sin embargo, inseparable de ciertas transformaciones sociales que irán distanciando más y más a los escritores de la lucha cotidiana de la clase obrera –lucha que, por lo demás, va en aumento -, y conectando con el *boom* de la novela hispanoamericana que (...) dominará las letras hispánicas desde la segunda mitad de los años sesenta, *Tiempo de*

---

<sup>10</sup> Ya señalaba Blanco en su *Historia...* "La historia de la narrativa española en España ha de hacerse irremediablemente, siguiendo la línea que (...) pasa por Cela, el realismo de los cincuenta y sesenta y Luis Martín Santos. *Ob.cit.*

<sup>11</sup> Con la inclusión que los hispanoamericanos empiezan a hacer de elementos fantásticos y subjetivos y la búsqueda constante de nuevas formas narrativas.

*silencio* aparece como momento crucial de un giro sumamente revelador en la narrativa española (Blanco 1979:209).

### 3. LUIS MARTÍN SANTOS Y LA NUEVA NARRATIVA ESPAÑOLA

*Tiempo de silencio*<sup>12</sup> es la única novela del médico psiquiatra y escritor español Luis Martín Santos, que nació en Larache, Marruecos en 1924 y murió de manera trágica en San Sebastián, país Vasco, en 1964. Hijo de un médico militar, fue en su juventud un excelente y retraído estudiante, y tiempo después un profesional destacado que a los 27 años se convierte en el director del sanatorio psiquiátrico de San Sebastián.

Sus aficiones literarias y sus convicciones políticas lo seducen para frecuentar las tertulias del Café Gambrinus y del Gijón, adonde acudían también, entre otros destacados intelectuales, los escritores Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Aldecoa, Alfonso Sastre y Medardo Fraile.

De la pluma de Martín Santos son también los relatos *Apólogos y otras prosas inéditas* (Seix Barral, Barcelona, 1970); el libro de poemas *Grana gris* (Afrodisio Aguado imp., Madrid, 1945); la novela inconclusa *Tiempo de destrucción*, editada en 1975 por Seix Barral, y los ensayos científicos *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental* (Paz Montalvo, Madrid, 1955), y *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial* (Seix Barral, Barcelona, 1964).

---

<sup>12</sup> Luis Martín Santos. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1962.

Podemos inferir a través de estos datos que la personalidad de Martín Santos es la de un escritor sumamente comprometido con la realidad de su país<sup>13</sup> y entregado a su labor científica y médica, además de que su pensamiento es afín a la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre.

De la confluencia de estas dos actividades ha resultado la peculiar prosa de un autor que introduce en España formas muy novedosas para la narrativa peninsular, y que estaban ya consolidándose en Estados Unidos y Europa por medio de la producción de escritores como William Faulkner, James Joyce, Marcel Proust y Franz Kafka.

Es decir, que la aparición en España de *Tiempo de silencio* no sólo “anuncia un cambio de rumbo hacia formas expresivas menos directas y testimoniales” (Blanco 1979: 179), sino que constituye además la irrupción de la literatura extranjera en el ambiente español que había sido enclaustrado casi totalmente por la censura franquista.

Otro factor determinante para esta apertura fue que precisamente en 1962 empieza a consolidarse el *Plan de Estabilización*, que andando el tiempo hará de este país la décima potencia industrial. En todos los ámbitos. España se reabre al mundo y arranca el proceso que llevará a su fin al régimen franquista.

Como señala Riezu<sup>14</sup>, los escritores se abren ansiosamente al extranjero y vuelven al ámbito nacional críticamente; analizan las circunstancias de su país de manera concreta; pretenden ser testigos de la realidad y suplir las deficiencias

---

<sup>13</sup> El compromiso político de Martín Santos, esto es, su militancia socialista, lo lleva incluso a ser encarcelado en tres ocasiones, señala Salvador Clotas en su introducción a la edición de la novela inconclusa *Tiempo de destrucción* (Seix Barral, 1975).

<sup>14</sup> Jorge Riezu. *Análisis sociológico de la novela Tiempo de silencio*. Salamanca: Ed. San Esteban, 1963, p. 29.

informativas y de juicio de la situación de España, y cuya escritura, que no es para el pueblo, busca ser exponente de una realidad social concreta y, al mismo tiempo, la superación de lo anecdótico para crear una obra permanente y testimonial a la vez.

“Todos estos escritores, que de algún modo pertenecen al <realismo crítico social>, buscan sumergir al lector en las experiencias vitales de un grupo o de una clase social, mostrando los auténticos tipos y problemas y estableciendo la relación entre los hombres y la sociedad. Muestran para convencer, y la intención crítica subyace en toda la narración”<sup>15</sup>.

Nos estamos refiriendo a los escritores de la llamada Generación de Medio Siglo, que se conforma por autores nacidos entre los años 1922 y 1936, y a la cual pertenece Luis Martín Santos. Este escritor se caracteriza además por su interés en buscar nuevas formas narrativas que son reflejo directo, por un lado, de sus lecturas de autores extranjeros, y por otro, de la influencia patente que ejerce la escritura sartreana sobre él. Sin duda lo marcó la preocupación por la problemática existencialista del hombre moderno como base de una escritura comprometida: el *engagement* sartreano.

La nueva temática novelesca habra entonces de contener como sus derroteros principales la introspección y la subjetividad del autor que busca la del lector. En la segunda mitad del siglo XX ya no son frecuentes la realidad verosímil y objetiva fácilmente reconocible, porque el mundo ya no es solo aquello que se encuentra en la crónica de los hechos, o el realismo crítico que evalúa

---

<sup>15</sup> *idem*

puntualmente los problemas de la sociedad por medio de la descripción minuciosa de escenarios sociales.

Más bien, en esta época de crisis profunda, lo que “deseamos encontrar tras (la) obra es la desesperada proyección del hombre”<sup>16</sup>, porque la verosimilitud está agotada; lo anecdótico se ha esfumado y sólo queda, como en la obra de Martín Santos y la narrativa posterior, alejarse de idealismos evasivos, repensar la situación general española, buscar soluciones a la miseria material, moral y humana por medio de una introspección individual que valga para la colectividad; esto es: proyectar al individuo hacia nuevas formas de entendimiento personal que lo lleven al ulterior entendimiento social.

En este sentido, y a través de un lenguaje con claro afán de perfección expresiva, *Tiempo de silencio* representa “una precisa mirada sobre la realidad de la España de posguerra...que aunque sigue el camino señalado por Stendhal de servir de espejo de la realidad, añade una profunda reflexión...”<sup>17</sup>.

Es precisamente esa reflexión la que aparta a la obra del social-realismo. Martín Santos, a través de su obra, responde a las exigencias del hombre en crisis.

Su personaje principal, Pedro, caracteriza al hombre en busca de su individualidad, del hombre que con todas sus contradicciones emprende lo que Sartre llama “proyección”, es decir, asumir un proyecto de vida y enfrentar al mundo con todo este “equipaje” de intenciones.

---

<sup>16</sup> Ramón Buckley. *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península, 1968, p. 142.

<sup>17</sup> José Romera Castillo. *El análisis de textos semiológico*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1977, p. 126.

Pedro opone a los entornos sociales descritos en la novela, el proyecto de su propia vida. Es un personaje "totalmente comprometido y totalmente libre"<sup>18</sup> cuya dialéctica se intenta transformar por medio de una descripción realista, aunque con técnicas altamente novedosas, de los entornos sociales, preocupación muy fuerte en Martín Santos, a la cual agrega la "presencia de una nueva realidad espiritual"<sup>19</sup> que unifica el pasado y presente españoles.

Es así que, al hablar de la trascendencia de la obra, Romera Castillo señala:

...la obra literaria de Luis Martín- Santos es mucho más interesante si se inscribe en la tendencia que...se funda prioritariamente en el análisis dialéctico de la situación real. Todo ello recurriendo a formas que privilegien el paso por la censura –aun con el riesgo de perder claridad expresiva —, proponiendo a los lectores una elevada porción de reflexión y haciéndoles participar en el esfuerzo de búsqueda de una serie de soluciones a los problemas planteados en el nudo argumental de la novela (...) Su obsesión típica... consiste en convertir en activos sus presupuestos teóricos... (Romera, 1977: 126)

De modo que los sucesos narrados, los acontecimientos y personajes, sirven para que el lector relacione lo que lee con sus propias circunstancias "y adopte una reflexión crítica"<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 107

<sup>19</sup> *idem*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 106.

Todo esto hace suponer que Martín Santos precisaba de un entendimiento anterior a la lectura de su texto, conocimiento *a priori* de las verdaderas razones del protagonista, de las nuevas formas de narrar, de las estrategias usadas para revertir el lenguaje y con ello, revertir las formas de aprehender la realidad. Es decir, que para subvertir el esquema narrativo, Martín Santos nos propone reconocerlo en un primer momento para después, por medio de la lectura, reevaluarlo.

Por esto resulta importante analizar hasta qué punto la novela de Martín Santos hace uso de la indeterminación como una forma de acercamiento y complicidad con el lector, tanto en sus estructuras narrativas como en los códigos semánticos y los espacios privilegiados de que echa mano, con lo cual se justificarían los procedimientos de su escritura y la forma en que apareció la novela, puntos que abordaremos en los siguientes capítulos.

## CAPÍTULO 2

### 1. El horizonte de expectativas de *Tiempo de silencio*

Vamos en este capítulo a estudiar las expectativas que generó la aparición de *Tiempo de silencio* desde una perspectiva histórica, tomando en cuenta que hacerlo implica desplazar nuestro horizonte cultural “el marco dentro del cual actuamos: hace posible la comprensión y a la vez impone los límites de la comprensión”<sup>21</sup>, y que “todo sujeto que reconstruye hechos –los comprende y los explica—se manifiesta sobre todo como parcialidad... y solo ofrece una porción de unos y otros según las preocupaciones los recursos y los intereses de él mismo y de la comunidad que le encomienda aquella reconstrucción”<sup>22</sup>

De esta manera, accederemos lo más críticamente posible a los datos que nos aporta el pasado: sea la historia de la literatura o la historia en general. Así, podremos aportar datos que sustenten nuestras conclusiones, para que no se constituyan en simples opiniones personales, sino formen parte de una investigación que intente acercarse a valoraciones generales. Una interpretación “alcanza validez en la medida que no es arbitraria ni infundada”<sup>23</sup>; se sirve de la

---

<sup>21</sup> Alberto Vital. *La cama de Procasto*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 1996, p. 9.

<sup>22</sup> *idem*

<sup>23</sup> Raúl Alcalá Campos. “La creatividad y su papel en la hermenéutica” en *Quintas jornadas de Hermenéutica*. México: UNAM, 2003, p. 21.

investigación, comprensión, interpretación y mediación señaladas por Ricoeur, y presta atención a los recursos históricos, de teoría literaria, etc.

Como ya hemos visto, *Tiempo de silencio* es una novela que aparece en un momento muy difícil para la literatura española. Por un lado, el franquismo ha iniciado ya su decadencia y la apertura económica de España se encuentra a la vuelta de la esquina. Por otro, la narrativa ofrece tal cantidad de novelas de corte social-realista, que los temas se van convirtiendo, en líneas generales, en repetitivos y tediosos.

Así, la figura del autor real y su contexto, tanto como la obra en sí, su estructura y el lenguaje utilizado, conforman un cuadro de expectativas paradigmáticas y sintagmáticas, que abordaremos a continuación.

#### **a) Expectativa de autor.**

La actividad profesional de Luis Martín Santos y sus afinidades políticas (su afiliación al Partido Socialista Obrero Español (PSOE) a partir de 1956, lo llevan a sufrir numerosas detenciones, interrogatorios y estancias más o menos prolongadas en las cárceles de Franco). El hecho significativo de que su padre fuera un militar convencido y a favor de la causa franquista, nos hablan de un individuo cuyas convicciones le llevan a conformarse una personalidad contestataria.

La aparición de la novela aquí estudiada representó en el ámbito literario de España, un espacio de indeterminación temática. Por un lado, podría tratarse de una entrega más de tema social acerca de la guerra (desde una óptica política), en la que se retratase la angustiosa situación del pueblo español, inferencia a la que

apunta el título mismo; por otro, cabía la posibilidad de que Martín Santos intentara un tratamiento que tuviera más que ver con la proyección individual del entorno social<sup>24</sup>.

La amplia renovación estilística y los hallazgos que contiene *Tiempo de silencio*, fueron completamente inesperados. Martín Santos superó todas las expectativas que durante la época se guardaban para la novela.

*Tiempo de silencio*, recordemos, es la primera novela de un autor que, aunque era ampliamente conocido en la comunidad literaria e intelectual de la época, sólo había incursionado en la lírica (publicando a los 21 años de edad su poemario *Grana gris*, — poemas que son “una perdonable sucesión de pastiches modernistas” en los cuales se encuentran, sin embargo, “atisbos ya personales” de lo que habría de ser “un claro culto por la palabra y cierto regusto tenebrista”<sup>25</sup> — según opinión de Suárez Granda).

Por lo tanto, y atendiendo a la estructura indeterminada de la obra, cabe inferir que Luis Martín Santos alude a su comunidad literaria y científica cuando escribe la novela; pero de manera muy importante, hay que destacar que su obra es esperada de una manera ambivalente, porque por un lado están sus aficiones literarias y por el otro, sus intereses científicos.

Es significativo también que la obra no haya salido de esa comunidad debido principalmente a su estilo críptico, lleno puntos de indeterminación.

Como veremos más adelante, *Tiempo de silencio* es una obra que requiere de la participación activa del lector; requiere también de conocimientos que no

---

<sup>24</sup> Recordemos que sus trabajos científicos versan sobre todo en el tema del existencialismo. En concreto, el psicoanálisis existencialista.

<sup>25</sup> Juan Luis Suárez Granda, *Tiempo de silencio. Guías de lectura*, España, Editorial Alambra, 1986, p. 3.

están al alcance del lector promedio, con lo que perfilamos a un autor interesado en los problemas sociales de la España de la época, pero que alude al gremio ilustrado al que pertenece.

Esto ha dado como resultado una *obra abierta*, donde se han incluido los “motivos intelectuales y emotivos, teóricos y prácticos” como señala Eco, necesarios para una obra que expresa “una evolución radical de la sensibilidad estética”<sup>26</sup>. Los elementos que la conforman hablan de una gran preocupación por la búsqueda estética y por la descripción de problemas sociales y culturales, desde un punto de vista literario de alto nivel, donde la innovación en el uso del lenguaje y la profundidad del tratamiento de los personajes, son los enormes aciertos del novel escritor.

## **b) Expectativa de género**

*Tiempo de silencio* es una obra cuyo valor estético es elevado porque se mueve *contra* la norma cultural dominante, según señalaba Mukarovsky<sup>27</sup> para quien la relación entre la norma y el valor es rasgo del campo estético y la conformidad con la norma es un valor positivo en el campo no estético.

Sin embargo, tratándose de una novela, deberemos decir que lo anterior se cumple sólo si se toma en cuenta la evolución que este género tendrá posteriormente. Es decir, podemos señalar a *Tiempo de silencio* como “obra faro” porque instituye cambios radicales en la narrativa española, en tanto que el curso

---

<sup>26</sup> Umberto Eco. “El problema de la obra abierta”, en Adolfo Sánchez Vázquez, Antología, *Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1982.

<sup>27</sup> Elrud Ibsch. “La recepción literaria” en *Metodología de la crítica literaria*. Liliana Weinberg, comp., México: UNAM, *Facultad de Filosofía y Letras*, 1997, p. 259.

histórico de la novela se ve principalmente afectado por esta obra y por la revolucionaria introducción de la narrativa hispanoamericana en España.

Y es que debemos recordar que la novela como género instituido por el ascenso de la burguesía, en el siglo XIX, hubo de permanecer fiel a normas sociales y culturales con el objeto de perpetuar los valores tradicionales, como los de la iglesia y la moral burguesa, sin que por eso toda la obra de ese género tenga un valor estético inferior al "gran arte". El mismo Jan Mukarovsky señala que hay periodos en la historia del arte en los que "el respeto de la norma es claramente prioritario".

Este es el caso que nos ocupa, hasta mediados del siglo XX, porque como hemos venido señalando, las condiciones socio- políticas estaban prioritariamente reflejadas por autores comprometidos que entendieron la literatura como una forma de manifestar sus inquietudes políticas y sociales, y aún por autores con intereses más pragmáticos.

Es en este ámbito en el que se recibe la obra de Luis Martín Santos, en 1962. Una novela nueva, que es esperada como una reproducción tanto de los temas social- realistas que predominan en el ambiente cultural de España, como de los roles que tradicionalmente transcribe dicho género.

Hasta ya bien entrado el siglo, la novela ha actuado como narradora de hechos; ha sido considerada un producto propicio para fortalecer a la sociedad burguesa, una de cuyas características es el "adelgazamiento" de los conceptos y la mediatización, aun cuando escritores como Proust o Joyce han iniciado ya una revaloración del género.

Es altamente significativo, por cierto, que ninguna novela se reconozca como tal durante los siglos XVIII y XIX, y que la indicación genérica se empiece a utilizar precisamente en el siglo XX, tiempo en el que ya el género ha purgado todos sus complejos y en el que los editores se han percatado de la rentabilidad que representa.

Aunque en la mayoría de los casos las novelas son editadas con una indicación genérica autónoma, implícita o explícita en prólogos o diferentes espacios privilegiados, su publicación se ve ampliamente multiplicada durante esta época, lo que motiva un desarrollo vigorizante y de amplias expectativas, donde los hallazgos estéticos son tan numerosos que provocan obras con alto valor estético, tanto en Latinoamérica como en España.

Como ha señalado Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, la novela se estructura desde un pasado narrativo en donde la vida se transforma en destino y el tiempo es dirigido y significativo. La novela, entonces, apela a la realidad cotidiana del hombre y su finalidad es "alienar los hechos (...), considerar sus propios valores como valores universales"<sup>28</sup>; por ello, este género no es solamente literatura, la trasciende; la novela "es un acto humano que liga la creación a la Historia o la existencia"<sup>29</sup>.

Esta proximidad con lector común, quien puede encontrar en las páginas de una novela hechos con los que fácilmente se identifica, en los que el tiempo y el espacio le son familiares, es un factor importante a considerar. Geörgy Luckács ha señalado que la novela "se proyecta ante todo sobre la estructuración del

---

<sup>28</sup> Roland Barthes. "La escritura de la novela", en *El grado cero de la escritura*. trad. Nicolás Rosa, México: Siglo XXI, 1973, pp. 35-46.

<sup>29</sup> *Ídem*.

destino...sobre las efectividad de tales relaciones del destino, y sobre la observación valoradora de su realidad"<sup>30</sup>. La novela es, ante todo, "la victoria definitiva de la realidad"<sup>31</sup>, en la cual un individuo problemático se halla a la búsqueda de valores absolutos.

A la luz de la teoría literaria, Julia Kristeva señala que la novela es "un reflejo de la pérdida de la unidad mítica, cediendo el lugar, sucesivamente y en diversos tipos de novela, a lo social, lo personal y lo particular. En la novela, la unidad del universo no es ya un *hecho* sino un *fin* en el que la investigación introduce un elemento dramático en el relato épico"<sup>32</sup>.

Y es que la epopeya tendrá su lugar ahora en el interior del ser humano. Las grandes conquistas, las victorias, hazañas, pasan a ser parte de un paisaje interior, reflexivo, introspectivo, porque la individualidad es uno de los sectores en conflicto en esta era de la modernidad.

Ya señalaba Luis Martín Santos la importancia de estos aspectos, cuando en el prólogo a su siguiente novela, *Tiempo de destrucción*, habla de la terrible imposibilidad de abordar totalmente al personaje de la nueva novela:

¿No es fundamentalmente excesivo el intento de captar en palabras a otro hombre, de decir algo de él, su secreto quizá, su proyecto de vida, los fallos de una realización única totalmente madurada, la inquietud más íntima que pudo anidar en el hueco más oscuro de un corazón donde la propia mirada no llega a ver?

.....

---

<sup>30</sup> Geörgy Luckács. *Teoría de la novela*. trad. Juan José Sebreli, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1966, p. 79.

<sup>31</sup> *Ídem*.

<sup>32</sup> Julia Kristeva. *El texto de la novela*. 2da. Edición, Barcelona: Lumen, 1981, p. 19.

Los límites temporales del hombre no tienen sino una vaga significación de orientación histórica... no nos dice nada de lo individual. Lo individual exige otros métodos y la posible figura que lleguemos a extraer de esa individualidad... siempre será una cierta parcialidad incompletable. Los límites del hombre tampoco pueden establecerse gracias a una multiplicidad de datos, de peripecias, de aventuras..El límite del hombre sigue estando más allá... sólo en la sorpresa de lo inesperado se manifiesta la originalidad del hombre, lo que tiene de profundo y de digno de ser comprendido...Este amor *hominis intelectuales* es una especie de amor que lleva a considerar lo que panteísticamente de dios pueda haber en el órgano de la divinidad que es cada hombre de genio vital al elaborar esas sorpresas totales, que son lo único que merece la pena de ser contado... surgen a veces hombres parabólicos y la humanidad se nutre de tales paraboloides y bucea en su simbolismo durante siglos<sup>33</sup>.

En el siguiente texto podemos advertir que Martín Santos comprende la evolución del género y que intenta dar un vuelco que saque del estancamiento a la novela de su país, por medio de las nuevas estrategias narrativas que ya han dado resultados en el resto de Europa:

Me resulta imposible para dar cuenta total de su simbolismo [el de la novela] mediante esta humilde labor de biógrafo, realizar un relato ordenado. Si los capítulos de mi libro fueran sucediéndose así: <1924, 1925, 1926>, nadie podría aguantarlo y yo mismo

---

<sup>33</sup> Luis Martín Santos. *Apólogos*. Barcelona: Seix Barral, 1975, pp. 143-150.

sentiría que no estaba a la altura de las modernas técnicas literarias de las que justamente se enorgullece el Occidente civilizado. Se me debe perdonar que renuncie a la habitual secuencia cronológica y que vaya picoteando aquí y allá al vuelo de mi imaginación y de mi memoria... (E)sta libertad que me concedo a mí mismo y que espero no enoje al lector, debe dar más variedad a la narración y hacerla más esencial, más significativa...<sup>34</sup>

## **2. Expectativas semánticas. Los espacios privilegiados**

Las expectativas generadas por la aparición de la novela objeto de este estudio a partir de los espacios privilegiados, o lo que Gérard Genette<sup>35</sup> señala como el *paratexto*, aborda los datos semánticos que se nos presentan cuando tomamos en nuestras manos el libro, y se trata de elementos materiales como: el título, la portada, las condiciones de la edición o eventuales ediciones y reimpressiones posteriores, los prólogos, prefacios, índices, dedicatorias, etc.

Un espacio privilegiado, por lo tanto, es algo así como el presentador o los presentadores oficiales (paratextuales) de la obra material. A través de ellos nos conectamos con la obra y, al mismo tiempo, generamos diferentes tipos de

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>35</sup> Gérard Genette. *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores, 2001.

expectativas que se irán cumpliendo o no, a medida en que avancemos en nuestra lectura.

El espacio privilegiado, además, forma parte de la historia del texto en cuanto a su recepción: el éxito o fracaso en su venta, etc., y supone sobre todo, el modo en que se lee la obra, ya que el espacio privilegiado, como señala Genette, es el umbral por el que transitamos antes de introducirnos al texto literario.

Luis Martín Santos dio a conocer su primera novela sin subtítulo o indicación genérica, prefacio, prólogo, dedicatoria, epígrafe o advertencia alguna.

Es decir, desde la presentación de la obra podemos confirmar nuestra hipótesis de que la novela de Martín Santos fue intencionalmente editada con un alto nivel de indeterminación, lo que deja a la imaginación y sobre todo a la capacidad intelectual y reflexiva de sus lectores, la tarea de complementar su propuesta literaria.

Esto ocurre si asumimos, con Genette, que la ausencia de algunas de estas formalidades es altamente significativa.

Nos encontramos entonces con la novela de un médico psiquiatra ampliamente conocido en círculos intelectuales, políticos y científicos, Luis Martín Santos, titulada *Tiempo de silencio*, sin subtítulo como es común en la novela de la época.

Basta con echar una ojeada a títulos tales como: *Dos días de setiembre*, *Nada*, *12 horas con Mario...* e innumerables ejemplos más, en los cuales se advierte una clara tendencia en la época de decir lo más posible con poco, es decir, de presentar las obras con títulos concisos y sin agregar subtítulo o indicación genérica.

También es significativo el hecho de que *Tiempo de silencio* no está dividida por capítulos de ningún tipo; es un largo texto que por medio del doble espacio separa secuencias narrativas, como las llama Ramón Buckley, que introducen nuevas líneas de acción a las cuales obedece su división.

De manera que entre el texto propiamente dicho y el lector hipotético, se encuentra un umbral (el vestíbulo para acceder o retroceder al texto que señalaba Borges) muy pequeño y sutil: el título, el nombre del autor, la portada que ilustra ratones en jaulas, y la casa editorial.

#### **a) Título**

Señala Genette que mientras el texto es un objeto de lectura cuyo destinatario es el lector, el título y el nombre del autor tienen como destinatario al público, entendiéndolo como el amplio sector de personas que pueden acceder a estos datos: al público lo integran todas aquellas personas que de una u otra manera comentan estos dos aspectos, y que no necesariamente leen el texto literario. Incluye a editores y gente involucrada en todos los procesos para la producción del libro. Por eso dice Genette que el título y el nombre de autor son "objeto de circulación... tema de conversación" (Genette: 68).

Siguiendo con Gérard Genette diremos que *Tiempo de silencio* es un título temático y profético porque, en primera instancia, se instituyó a partir del contenido del texto (el tema) y luego, se agrega la indeterminación que viene dada por una metáfora (tiempo de silencio ¿de quién? ¿cuándo? ¿por qué?). Tales cuestiones

obtendrán su respuesta a lo largo de la obra y sobre todo al final de la historia, con el monólogo de Pedro, el científico derrotado, quien se ve forzado a optar por el destierro intelectual.

Una vez que se ha leído la novela, descubrimos que también es un título explicativo porque encuentra su razón de ser en el argumento de la obra, si bien contiene relaciones simbólicas inciertas que no se pueden resolver sino mediante la lectura y de las cuales podemos señalar una connotación evidentemente estilística y otra que probablemente es social, puesto que en el año de su publicación, 1962, la problemática que había generado el franquismo es uno de los temas constantemente abordados en todos los ámbitos de España.

En la metáfora que da título a la obra observamos, por lo tanto, un excedente de sentido que explicita su contenido por medio de la impertinencia semántica que conlleva, puesto que se constituye en una nueva significación. Y no es otra que la situación social y política a la luz de un nuevo tratamiento, de una nueva ampliación de sentido, como lo señala Paul Ricoeur<sup>36</sup>, para quien ésta última no es sólo un adorno del discurso: "Tiene más que un valor emotivo porque ofrece nueva información...nos dice algo nuevo sobre la realidad". En el caso de esta novela, la nueva realidad es la posguerra española desde la perspectiva de quienes no pelearon en la guerra.

En otro sentido, podemos abundar diciendo que se trata de un título profético, pues la metáfora actúa como sinécdoque que va de lo social (la posguerra como un tiempo de silencio: la palabra ya no es posible, el dolor es

---

<sup>36</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI Editores, 5ª Ed., 2003, p.

innombrable) a lo individual (el silencio que envuelve la vida derrotada de Pedro, las palabras que no pueden ser pronunciadas porque la realidad es incomprensible).

En este mismo orden, señala John Caviglia:

La palabras que Pedro no quiere pronunciar se acumulan dentro del cuerpo de la novela. Como Pedro, una novela es incapaz de silencio; ambos están atrapados en la incesante iluminación del lenguaje.<sup>37</sup>

Sin embargo, novela y personaje deben echar mano de la dimensión lingüística, pero operan a niveles metalingüísticos como lo demuestra el constante uso de símbolos y metáforas.

Encontramos además que se trata de un título escueto, pragmáticamente efectivo porque dice poco y contiene una alta dosis de ambigüedad; ésta se incrementa porque no hay subtítulo o indicación genérica, cintillo, sobrecubierta, o prólogos al estilo de las producciones proyectadas para el gran mercado editorial que está gestándose en los sesentas.

Al respecto, ya señalaba Genette que desde principios del siglo XX el título tiene “una irresistible tendencia a la disminución” con respecto a los usos de comienzos del siglo XIX, cuando el título- argumento (títulos extremadamente largos) era una práctica común. Durante el siglo XX encontraremos ejemplos de este tipo de títulos, pero sólo en aquellos casos en que se intenta la parodia o la ironía.

---

<sup>37</sup> John Caviglia, “A simple question of symmetry: Psyche as Structure in ‘Tiempo de silencio’”, en *Hispania Review*, New York, sept, 1977

Para el caso de la época que tratamos, basta recordar que casos como los subtítulos de las *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, que son no sólo denotativos, sino también narrativos, como el capítulo X, intitulado: “De cómo Alfanhuí se despidió de la abuela y volvió a Castilla”, semejante a los usos cervantinos pero raros en la narrativa. Representan ejemplos de presentaciones irónicas o nostálgicas.

Pero el uso corriente y más socorrido entre los escritores de la época es el de títulos mas bien breves, con separaciones de capítulos por medio de números arábigos o romanos, como lo podemos constatar en obras ibéricas importantes como *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo, que cuenta con nueve capítulos separados con números romanos; o el caso de Julio Manegat, que en *La feria vacía* nos presenta 34 capítulos indicados con números arábigos. Pero también podemos encontrar subtítulos “mudos”, como es el caso de la novela que nos ocupa y de algunas obras de Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*), o Juan Rulfo, en toda su obra.

*Tiempo de silencio* obedece a esta tendencia de reducción, así como a la disposición de poner títulos sinecdóquicos, simbólicos y metafóricos: *El fulgor y la sangre*, de Ignacio Aldecoa; *El pan y los peces*, de Julio Manegat; *El volumen de la ausencia*, de Mercedes Salisachs, *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo.,

Hemos asumido, por otro lado, que el destinador original, el titular principal, fue Luis Martín Santos, porque la segunda novela proyectada habría de llamarse, según los datos con que se cuenta, *Tiempo de destrucción*, la cual como ya hemos visto, no llegó a terminarse y hubo de ser publicada incompleta, de

manera póstuma por Salvador Clotas, pero de donde podemos inferir una secuencia temática.

## **b) Portada**

La portada diseñada para *Tiempo de silencio* está conformada de cuatro espacios, a saber: el nombre del autor y el de la obra, en caracteres diferentes: el nombre del autor (obviamente, por tratarse de su primer trabajo literario) está impreso en caracteres mucho más pequeños que el nombre del título; el nombre de la casa editorial en caracteres pequeños, y la ilustración de cuatro ratones encerrados en dos jaulas, ilustración que ocupa la mayor parte de la portada.

Si como señalábamos al hablar del título, *Tiempo de silencio* es una metáfora que se resuelve cuando accedemos al texto literario, también el símbolo ratones y jaulas se resolverá al iniciar la lectura, cuando sepamos que el investigador protagonista de la novela trabaja con ratones en experimentos científicos buscando una cura para cierto tipo de cáncer, y que ello le obliga a tener ratones enjaulados en el lugar.

Estos roedores contienen un excedente de sentido que se emparenta con la particular situación social y política que se vivía en el año de la aparición de la novela.

Por un lado, los ratones forman parte de un código preestablecido y socialmente aceptado, un arquetipo, que los señala como amantes de la inmundicia y comedores de carroña. Abundan, según el arquetipo a que nos referimos, en lugares insalubres y son signo de pobreza.

Por otro lado, las jaulas denotan, obviamente, la incapacidad física de movimiento, el encarcelamiento, la privación de la libertad, la enajenación.

La unión de estos dos símbolos, socialmente establecidos y sancionados, da como resultado la conformación de una metáfora no lingüística, que tiene un sentido adicional al que se infiere por medio de la sanción social.

Es decir, la connotación general con que cuentan los símbolos de los ratones y las jaulas, tiene ahora un sentido más gracias al contexto social y político dentro del cual aparece la novela.

Es sentido dentro del sentido, como lo señalaba Ricoeur:

Como en la teoría de la metáfora, este excedente de sentido en un símbolo puede ser opuesto a la significación literal, pero sólo con la condición de que también opongamos dos interpretaciones al mismo tiempo. Sólo para una interpretación hay dos niveles de significación, ya que es el reconocimiento del sentido literal lo que nos permite ver que un símbolo todavía contiene más sentido. Este excedente de sentido es el residuo de la interpretación literal. Sin embargo, para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos, uno literal y el otro simbólico, sino más bien un solo movimiento, que lo transfiere de un nivel al otro y lo asimila a la segunda significación por medio del literal<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Ricoeur, ob. cit. p. 68

Al igual que con la metáfora que encontramos en el título de la obra, el símbolo en la portada contiene una impertinencia semántica que se resuelve por medio de la extensión del sentido.

La metáfora que se intuye en la ilustración de la portada, en tanto que elemento estético, es decir, connotativo, nos lleva a pensar en el terrible estado de pobreza y marginación que ha dejado la guerra (ratones) y en la situación insalvable que resulta de un estado represivo (jaulas).

Ahora bien, el punto culminante y de gran interés es que este excedente de sentido pasa por todas las pruebas del aparato censor del franquismo porque hay un sentido literal: en *realidad*, en la realidad dietética de la novela, existen ratones enjaulados, que son el factor que desencadena todas las acciones del protagonista a lo largo de la historia.

Lo que no sabían los censores del franquismo es que el excedente de sentido se da porque la interpretación es siempre un proceso activo condicionado por lo que esperamos ver, como cuando Robinson Crusoe vio un barco donde Viernes no vio nada.

O como resume Ricoeur: “Una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido” (p. 65), porque precisamente en esa innovación que realiza Martín Santos, en esa extrañeza ante el nuevo lenguaje, y la subversión del lenguaje establecido, se ha basado el autor no ya solamente para despistar a los censores literarios de la época, sino además para fundamentar su tesis estética, psicológica y política, como intentaremos demostrar en el último capítulo de este trabajo.

### c) Peritexto editorial

*Tiempo de silencio* aparece el mismo año en que lo hacen las excelentes obras de Juan Goytisolo y José Manuel Caballero Bonald: *Fin de fiesta* y *Dos días de setiembre*, respectivamente. Es también el año de la aparición, en Seix Barral, de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa.

El ambiente editorial en la península es efervescente: el inicio de los años sesenta se presenta con la renovación del pensamiento de los editores.

Por un lado, el crecimiento arrollador de la economía capitalista hace pensar y fabricar lo que en el futuro será la gran industria editorial, que se gesta aquí por medio, primero, de la aparición de los escritores latinoamericanos que habrían de constituir lo que se denominó el *boom* literario, y que se caracteriza por ediciones y tiradas cada vez más numerosas y frecuentes de los principales escritores de América latina: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Julio Cortázar.

Esta expansión del negocio editorial da como resultado que se inauguren premios literarios auspiciados por las casas editoriales, de países, de universidades e incluso de municipios españoles. Se crean en esta época, por ejemplo, los famosos premios Planeta y Cervantes, entre muchos.

Al mismo tiempo, se aprecia un descontento cada vez más patente con "el realismo monocorde, la pobreza formal, la falta de fantasía [y] el retrato minucioso"<sup>39</sup>, que no escapa a las percepciones de Carlos Barral, antiguo entusiasta de la novela realista, pero que a principios de los sesenta se nota más

---

<sup>39</sup> Martínez Cachero, José María. *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Castalia, 1989, p. 261.

influido tanto por el vigor que tiene el nuevo concepto económico de las casas editoriales, como por la nueva forma de novelar.

Esto es así porque, aparte la calidad de las obras, escritores como Torcuato Luca de Tena y Mercedes Salisachs, entre un gran número de escritores, son publicados en ediciones de pasta dura, con falsa portada en papel de alta calidad, o con el novedoso cintillo, donde leemos descripciones sucintas de la trama; se crean asimismo, colecciones en casi todas las casas editoriales: en Salvat la "Biblioteca Básica"; en Destino, la "Áncora y Delfín"; en Planeta, "Colecciones Populares", en Edisven S.A., la "Colección Libro de Bolsillo" y finalmente, en Seix Barral la "Colección Formentor", en donde se incluye la obra que aquí tratamos.

En este tipo de ediciones abundan los prólogos, las dedicatorias y los epígrafes. Encontramos también reseñas de obras anteriores y la indicación de traducciones a la obra que tenemos entre manos. No faltan los datos biográficos del autor, ni las portadas a todo color.

Hay una amplia diversidad en las formas de separar: por apartados "mudos", en menor proporción; por capítulos divididos por números arábigos o romanos; por capítulos con títulos crípticos, notablemente los de Luca de Tena: "Las primeras hormigas", "En el fondo del mar", "El enemigo está dentro", que encontramos en *La mujer de otro*<sup>40</sup>.

Los beneficios económicos que recibían las casas editoriales con esta nueva difusión masiva de los textos literarios vino acompañado también de un enorme beneficio para la literatura. Si bien es difícil saber que tan beneficioso es ampliar de esta manera el campo de lectores hipotéticos, por lo menos queda la

---

<sup>40</sup> Torcuato Luca de Tena. *La mujer de otro*. Barcelona: Planeta, Colecciones Populares Planeta, 1961.

certeza de que cada vez más, en Hispanoamérica, se lee a escritores de habla hispana.

*La ciudad y los perros*, por ejemplo, editada por primera vez, como ya dijimos, por Seix Barral en 1962, dentro de la colección Biblioteca Breve, tuvo tan buenas ventas que se incluyó en la colección Biblioteca Breve de Bolsillo<sup>41</sup>. Acumuló diez ediciones y doce tiradas de 1968 a 1973, e hizo un total de 163 mil ejemplares, tan sólo para la península; mientras que para México, entre 1975 y 1976 se realizaron tres ediciones de quince mil ejemplares en total.

*Tiempo de silencio*, como señalábamos arriba, fue editada por su parte en la Colección Formentor de Seix Barral, en el mismo año 1962, colección que habría de contar con muchos escritores extranjeros que verían aquí traducida su obra; autores como Michel Mohrt, Bernard Malamud o Douglas Wolf. Traductores como Jorge Argente, Gabriel Ferrater y Sergio Pitol.

Con diecinueve ediciones en veinte años (los que van de 1962 a 1982), *Tiempo de silencio* vio la luz, después de en la colección Formentor, en la Colección de Biblioteca Breve. Mientras que las ediciones consultadas mantienen el nombre del autor y el título de la novela en los espacios legalmente y usualmente indicados para tal fin (a saber: la portadilla, la cubierta, el lomo y la cuarta de cubierta), encontramos por datos bibliográficos que la séptima edición, del año 1970, cuenta con ilustraciones y un total de 222 páginas, y que la edición décimonovena debe haber reducido su tamaño, sin llegar a pertenecer a la colección de bolsillo, porque

---

<sup>41</sup> Recordemos que, como señala Genette, las colecciones de bolsillo intentan incrementar el número de compradores (lectores hipotéticos) bajo la premisa, a veces ilusoria, del precio menor, comparado con ediciones corrientes.

el número de páginas promedio que se había mantenido durante las 18 ediciones anteriores, de 230, se incrementa a 295.

*Tiempo de silencio*, en la actualidad, ha salido del catálogo de Barral, pero los datos arriba apuntados nos hablan de un éxito editorial nada despreciable, aunque no comparable a lo sucedido con los fenómenos de venta de los latinoamericanos del *boom*.

### CAPÍTULO 3

#### ***Tiempo de silencio: una novela de la indeterminación***

Entendemos por indeterminación los vacíos de información que el narrador deja para que puedan ser llenados por el lector implícito, quien a través de la lectura (una vez pactado el contrato de inteligibilidad narrador/ lector) llevará a cabo un proceso de normalización en donde el texto "representa la posibilidad de

el número de páginas promedio que se había mantenido durante las 18 ediciones anteriores, de 230, se incrementa a 295.

*Tiempo de silencio*, en la actualidad, ha salido del catálogo de Barral, pero los datos arriba apuntados nos hablan de un éxito editorial nada despreciable, aunque no comparable a lo sucedido con los fenómenos de venta de los latinoamericanos del *boom*.

### CAPÍTULO 3

#### ***Tiempo de silencio: una novela de la indeterminación***

Entendemos por indeterminación los vacíos de información que el narrador deja para que puedan ser llenados por el lector implícito, quien a través de la lectura (una vez pactado el contrato de inteligibilidad narrador/ lector) llevará a cabo un proceso de normalización en donde el texto “representa la posibilidad de

asociar (lo)...con las experiencias propias o bien con las propias concepciones del mundo<sup>42</sup>.

Estos vacíos de información plantean preguntas que deberán ser respondidas por el propio texto y/o por el lector implícito.

Como ya se ha señalado en la introducción, develar esos vacíos de información es explicar la manera en que el texto se opone a su historicidad, por medio de un lector que toma parte de la estructura del texto y acepta el suceso fictivo, de manera que las indeterminaciones sean sustituidas por significados.

Dichos significados serán cuestionados por él mismo durante ése acto de lectura, puesto que apelan a una búsqueda de sentido que moviliza su mundo de ideas, ya que "todo significado tiene un carácter parcial y todo lo que sabemos es factible de ser superado, precisamente porque lo sabemos"<sup>43</sup>.

### **a) Las coordenadas tiempo- espacio**

La dimensión espacial del relato es un componente fundamental de la narración. En la espacialización, el narrador crea la ilusión de un espacio por medios exclusivamente lingüísticos, por lo que tiene que acudir a recursos descriptivos altamente codificados. El espacio, marco indispensable de las transformaciones narrativas, representa la garantía de verosimilitud del texto, puesto que tiene un referente en la construcción social tal como la conocemos; sea que se trate de un referente extratextual (ciudad, país, etc., real), o de un referente que sólo existe

---

<sup>42</sup> Wolfgang Iser. "La estructura apelativa de los textos" en *Teoría literaria, Selección de lectura*. México: UNAM, pp. 368-370.

<sup>43</sup> *Ídem*

dentro del campo diegético de una narración particular (intertextual, como el pueblo de Macondo) Porque por medio de la descripción, se va construyendo un universo espaciotemporal que es propio del relato que tenemos en mano (diégesis).

En este sentido, todos los espacios de *Tiempo de silencio* ofrecen un referente extratextual reconocible: Madrid, las chabolas, la pensión, el laboratorio científico, el cementerio, el prostíbulo, la prisión. Todos los lugares que encontramos en la novela y que activan, al mismo tiempo, referentes de diversas índoles. Madrid, por ejemplo, representa un mito cultural: la gran ciudad "entrampada", viciosa, descrita ampliamente en la literatura española (Galdós, Valle-Inclán, Cela).

Otros espacios descritos en la novela tienen que ver con referentes sociales bien diferenciados: las chabolas, la pensión modesta y la casa típica de la alta burguesía; el prostíbulo y el bar.

De todos ellos, cogimos una función que busca la verosimilitud y una referencia al mito cultural y social que se activa con nuestros conocimientos extratextuales, y que obedecen a los prejuicios con que accedemos a la lectura. Son modelos que conforman nuestra visión de lo que nos rodea: "Cuando hablamos de modelos descriptivos nos referimos a los principios organizadores del discurso que provienen del saber de una época dada: modelos lógicos, taxonómicos y culturales, entre otros, que organizan nuestro conocimiento del mundo"<sup>44</sup>. En el caso de *Tiempo de silencio*, éstos se ven subvertidos desde la perspectiva del lenguaje -- como veremos en el capítulo siguiente -- desde la prospectividad del relato y desde las formas de enunciación.

---

<sup>44</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiv*. México: Siglo XXI, 1998, p. 35.

Hay en las descripciones espaciales de Luis Martín Santos un efecto poético que proporciona la orientación estética e ideológica con que el narrador quiere que se lea el texto. Este efecto, siempre de "ralentización", produce amplios espacios de indeterminación. Primero, porque la perspectiva espacial en esta novela es inestable: el narrador omnisciente cambia constantemente y sin aviso previo de perspectiva; y después, porque el lenguaje sumamente estetizado produce en el lector la necesidad de una búsqueda acuciosa del referente espacial. Dicha búsqueda se soluciona casi siempre cuando la tensión narrativa ha llegado a límites realmente audaces.

El siguiente ejemplo ilustra lo anterior:

Como en una ondarreta promiscua y delectable, acumulando sus cuerpos en el momento más vivaz de la marea en zonas inverosímilmente restringidas, invadiendo unos de otros los espacios vitales, molestos pero satisfechos, aspirando a pesar de la escasez del ámbito a una máxima ocupación de lo ocupable, cada individuo ávido de recepción- emisión mostrando con análoga impudicia la desnudez, ya que no de carnes recalentadas y cocidas sí de teorías, poemas o ingeniosidades críticas, la muchedumbre culta se derrama por aquella restringida playa... (*Tiempo de silencio*, p. 65).

Observemos cómo se traza toda una alegoría que termina (por medio de la analogía playa/ café) siendo una descripción de significación ideológico cultural con la que el narrador orienta el acto de lectura.

La descripción no se hace de manera lineal, atendiendo a las partes y atributos del lugar descrito; se lleva a cabo por medio del uso de metáforas y

analogías, y mediante una retórica que plasma un entramado ideológico que es la base de la intención narrativa: comunicarnos significaciones nuevas que confronten nuestras percepciones previas.

Es así como la descripción espacial es una formulación saturada de significantes que el lector deberá develar, y en donde el estilo representa un desafío.

Altos grados de indeterminación en los niveles semántico y estructural, por lo tanto, es lo que percibimos cuando se describen los espacios en la novela.

La dimensión temporal del relato, por su parte, presenta un principio de sucesividad, un orden, entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso, porque se trata de una narración "singulativa" (los sucesos se narran una sola vez) que se ve subvertida, sin embargo, por múltiples estrategias estilísticas.

La primera de ellas es la anacronía. El curso de los acontecimientos se suspende mediante la inserción de monólogos interiores, o pausas digresivas que introducen:

1) analepsis completiva (añadir algo no dicho hasta el momento), como vemos en el siguiente ejemplo:

Cartucho pertenecía a la jurisdicción más lamentable de los distintos distritos de las chabolas. Mientras que la mortuoria del Muecas había sido establecida del modo legal y digno que corresponde al inmigrante honrado, la de Cartucho (o más bien la de la anciana madre de Cartucho) era una chabola avinagrada... (p. 117)

En donde el escritor aprovecha una descripción para anotar lo que antes no había dicho, que el Muecas había llegado a vivir a las chabolas mucho antes que Cartucho, lo que le da un estatus de “legalidad” dentro de la ilegalidad en que viven los habitantes del cinturón de miseria de las chabolas madrileñas.

2) analepsis repetitiva, que incluye como señala Genette, rasgos semánticos redundantes que por acumulación crea formas de significación de orden temático o simbólico<sup>45</sup>, como podemos observar en uno de los monólogos interiores de la patrona de la pensión:

Un señor, lo que se dice un señor. Alguien que cumple con lo que hay que cumplir y no como esos otros, sinvergüenzas (...) Tiene que ser inocente este hombre o tan bueno que no se ha aprovechado aún. De estos hombres creo yo que no había en mi tiempo... Yo no sé cómo es tan inocente este hombre... (pp. 79, 80)

3) prolepsis, o narración de un acontecimiento diegéticamente posterior, como se observa en otra parte del mismo monólogo, en donde encontramos una prolepsis repetitiva:

La ve como una niña y si se deja sentir demasiado la intención saldrá de estampía, buscará otra pensión y a otra cosa. Nuestra niña a mecerse en la mecedora o todo lo más a cargársela a cualquiera de esos miserables representantes o capitanes de patata... Todavía ha de picar. Yo creo que picará. Él es así, un poco distraído como intelectual o investigador o porras que es. No acaba de ver nunca

---

<sup>45</sup> *Op. Cit.*: 47.

claro y como no es corrido, tarda más en apreciar la categoría de la niña (p. 79)

La figura de construcción no representa el *anuncio* de algo que sucederá seguramente en el futuro diegético, sino que tiene la función de producir *suspense* al interior de la trama y, por medio de la reiteración, busca caracterizar ideológicamente a quien pronuncia el discurso.

Si este tratamiento del tiempo y el espacio en la novela crea múltiples espacios de indeterminación que deberán ser llenados por el lector implícito, es quizás en el *tempo* narrativo, es decir, en la duración de los acontecimientos y el espacio que ocupa en el texto, donde más podemos encontrar los efectos estilísticos utilizados por Martín Santos para crear vacíos.

La relativa velocidad que se da en una narración "singulativa" (todo el espacio diegético de la novela es de unos cuantos días y los sucesos se narran una sola vez) se ve interrumpida por cinco monólogos interiores, y ocho pausas digresivas que "detienen" el tiempo de la historia.

Y no sólo esto. Además, las pausas digresivas interrumpen el discurso narrativo para dar paso a otro tipo de discurso, el extradiegético, y dan la impresión de ser muy largas, lo que produce el efecto de *rallentando* acuñado por Genette, y que hace que el ritmo de este nuevo espacio diegético se perciba sumamente retardado.

Lo mismo sucede con el *rallentando* digresivo que encontramos en diversas secuencias del relato. En este caso, se trata de una retardación intradiegética, en donde el tiempo del discurso es considerablemente mayor al

tiempo de la historia, lo que equivaldría, según Luz Aurora Pimentel, a lo opuesto al *resumen* o la elipsis.

Veamos una muestra:

Pero incluso el peor momento nunca es más que eso: un momento. ¡Hasta tal punto es limitada la naturaleza humana! Aunque en un dado momento el hombre parece que va a escapar a su propio ser ya sea en el salto del atleta, ya en el giro de la bailarina, ya en el éxtasis que le pone el contacto directo con la divinidad, ya en la simple ebriedad magnífica en que se constituye a sí mismo como pura euforia desprovista de temporalidad, estos destellos de algo eterno se muestran defectivamente caducos y transitorios. El salto del atleta concluye en la comprobación de que a pesar de todo los músculos de su muslo deben oponerse al pliegue de la rodilla en la caída, el giro de la bailarina acaba en los brazos firmes aunque delicados de su compañero, el éxtasis místico por una cierta alegría concomitante del bajo vientre muestra su pobre naturaleza sublimatoria y la ebriedad alcohólica no se satisface en sí misma si no que lleva al vómito o al grito.

Pasó, pues, también para ellos el mal momento con su carga de eternidad y llegó el instante en que gracias a la ingestión de varios cafés dobles sin azúcar... (p. 78)

#### **b) La perspectiva narrativa.**

Mientras que la perspectiva temporal nos da el carácter cuantitativo del relato (cuánto se narra en cuánto tiempo), la perspectiva del narrador habrá de señalarnos la calidad de la información proporcionada. De esta manera, acceder al

punto de vista del narrador es conocer de cerca qué clase de información y bajo qué perspectiva se dan a conocer los acontecimientos.

Esto es, el narrador elige narrar ya sea desde su propia perspectiva, desde la de los personajes o desde una posición neutra, lo que en terminología de Genette se conoce como focalización, y que no es más que "la descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador"<sup>46</sup>, y que se diferencia de las voces narrativas porque no se trata solamente de destacar el pronombre (primera o tercera persona) en el relato, sino del "filtro" por el que se hace pasar la información narrativa y que se transmite por medio del discurso narrativo.

Es así como siguiendo la teoría de Genette a través de lo apuntado por Luz Aurora Pimentel la obra de Luis Martín Santos contiene tres códigos de focalización: focalización cero, focalización interna y focalización externa.

*Focalización cero:* En este caso, el narrador tiene completo acceso a los acontecimientos y a la conciencia de los personajes. Su perspectiva domina por sobre la de los personajes. Equivaldría al narrador omnisciente, pero no sólo carece de limitaciones espacio- temporales, sino también de limitaciones cognitivas; su perspectiva es independiente. Tiene voz propia, a través de la cual emite juicios y opiniones, y es un suministrador estratégico de información narrativa. Veamos un ejemplo:

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

---

<sup>46</sup> *Op. Cit.*: 98.

blancos. Pero ya está allí... Ya está incorporado a una comunidad de la que, a pesar de todo, forma parte y de la que no podrá deshacerse con facilidad (p. 65).

Como podemos observar, este narrador, desde su privilegiada perspectiva, nos va señalando las rutas conscientes e inconscientes de sus personajes.

Desde su punto de vista, podemos conocer las formas de pensamiento de Pedro, personaje principal, cuyas concepciones *sui generis* nos habrán de aportar muchos de los datos necesarios para la comprensión cabal de la novela; esto lo logra el escritor por medio de los puntos de indeterminación que va dejando aquí y allá cuando acude a este tipo de narrador, dada la completa libertad con que cuenta.

*Focalización interna:* Corresponde a la narración desde una o varias mentes figurales, con lo que la información se restringe a los puntos de vista de cada uno de ellos. En este tipo de focalización encontramos un desplazamiento constante de perspectivas, que en *Tiempo de silencio* se da sin aviso previo, lo que contribuye a dejar espacios vacíos que se llenarán cuando se identifique al nuevo narrador, lo que ocurrirá dentro de un tiempo de narración retardado.

Al respecto, Wolfgang Iser señala:

Otra forma, por ejemplo, de incitar al lector a un mayor rendimiento en la composición, consiste en introducir nuevas personas de manera directa con cortes aislados y hasta en dejar comenzar líneas de acción muy diferentes, de manera que se impone la pregunta sobre las relaciones de las nuevas situaciones imprevisibles. De aquí resulta toda una nueva red de asociaciones posibles, cuyo estímulo consiste en que ahora el lector mismo debe producir las conexiones no formuladas... En todo caso, surgen en esos cortes, de manera constante,

determinadas expectativas que no pueden ser satisfechas por completo si la novela debe valer algo (Iser, 368).

Es importante mencionar que en la focalización interna existen personajes focales, el narrador puede estar de acuerdo con la perspectiva del o los personajes (focalización interna consonante), o puede estar en desacuerdo con ella (disonante) en distintos grados y sin que se pierda su punto de vista. Esto último es lo que sucede en la novela que nos ocupa. Aun cuando el personaje focal es Pedro, el narrador deja oír su voz para mostrar su desacuerdo con el punto de vista figural, como vemos en lo siguiente:

Pero la cosa es muy complicada. Mientras que Pedro recorre taconeando suave el espacio que conociera el cuerpo del caballero mutilado, su propio racionalismo mórbido le va envolviendo en sus espirales sucesivas (p. 62)<sup>47</sup>.

*Focalización externa:* En este último tipo de focalización el narrador elige un punto del universo diegético desde donde narrar, y no tiene acceso a la conciencia de los personajes. Es decir, asume limitaciones cognitivas aunque no espaciales o temporales. Desde este ángulo se suministra información que el lector puede inferir durante el curso de la acción. Se da primordialmente en los diálogos y monólogos y, para el caso que nos ocupa, en las pausas digresivas.

Éstas últimas forman parte de una estrategia narrativa novedosa, en donde, como hemos visto, la indeterminación opera como plataforma estructural.

---

<sup>47</sup> En este tipo de narración se dan muchos recursos de distorsión, elusión e ironía que nos servirán para estudiar, en el siguiente capítulo, cómo el lenguaje representa una forma de rebelión individual, una nueva percepción del individuo enfrentado al mundo y al desarrollo de su propio ser.

Sin duda, en una primera lectura el cambio de focalización perturba el acto de lectura. Ante una pausa digresiva, que aparece sin previo aviso, el lector debe activar su sistema de decodificación en varios niveles, porque cambia la perspectiva, la voz que narra e incluso el lenguaje.

Una pausa digresiva en Martín Santos constituye todo un nuevo esquema semántico y sintáctico. Veamos. La primera secuencia narrativa incluye la presentación del personaje principal y su ayudante, ambos trabajando en un laboratorio. La segunda es una pausa digresiva que incluye la ubicación espacial del relato en 44 líneas. Se trata de una anáfora de la ciudad y sus habitantes que ocupa toda la descripción, no es una descripción objetiva, sino que alude a códigos culturales y sociales, utilizando figuras de dicción, eludiendo el nombre propio y, finalmente relacionándola por medio de una sinécdoque al mundo diegético.

Esto lo logra Luis Martín Santos aludiendo a espacios social y culturalmente conocidos como la plaza de toros, las calles reales de Madrid y los jardines y avenidas.

Además, si observamos el monólogo interior que sigue, el de la patrona de la pensión, que constituye un nuevo foco y una nueva perspectiva desde el punto de vista de un nuevo personaje, nos daremos cuenta de que el proceso de normalización que el texto exige al lector implícito pretende llegar a límites no intentados hasta entonces.

Se trata aquí de un proceso de normalización extremo, que solicita del lector una competencia mucho mayor a la del lector promedio, y que seguramente derivó en que muchos lectores abandonaran la novela. El exceso de tensión

narrativa (muy novedosa para la época) resulta difícil tanto por la superabundancia de elementos interpolados que retardan la acción, como por los vacíos o momentos de indeterminación.

Por otro lado, está la dificultad estilística:

*Scène de sorcelliere: Le Grand Bouc – 1798— (II.0, 43; L-0,30). Madrid, Musée Lázaro. Le grand bouc, el gran macho, el gran buco, el buco émissaire, el capro hispánico bien desarrollado. El cabrón expiatorio. ¡No! El gran buco en el esplendor de su gloria, en la prepotencia del dominio, en el usufructo de la adoración centrípeta. En el que el cuerno no es cuerno ominoso sino signo de glorioso dominio fálico. En el que tener dos cuernos no es sino reduplicación de la potencia. Allí, con ojo despierto, mirando a la muchedumbre femelle que yace sobre su regazo en ademán de auparishtaka y de las que los abortos vivos parecen expresar en súplica sincera la posible revitalización por el contacto... (p. 127)*

En donde se observa de manera importante el uso de una innovadora forma de adjetivar, así como la mezcla de registros de otros idiomas, como el francés, y las alusiones al habla de connotaciones científicas.

Finalmente, las pausas digresivas conforman comentarios y consideraciones valorativas directas que descubren "muchos aspectos inesperados en el proceso del relato que no se hubieran percibido sin esas indicaciones. (Aunque) no suministran ninguna evaluación obligatoria del suceso, (...) representan un ofrecimiento de evaluación" (Iser, p. 369).

Como ejemplo de esto, encontramos:

Si el visitante ilustre se obstina en que le sean mostrados majas y toreros, si el pintor genial pinta con los milagrosos pinceles majas y toreros, si efectivamente a lo largo y a lo ancho de este territorio tan antiguo hay más anillos redondos que catedrales góticas, esto debe significar algo. (p. 182)

La estructura narratológica de la novela posee una diversidad de perspectivas “que producen progresivamente al objeto y que, al mismo tiempo, lo hacen concreto para la opinión del lector” (Ingarden). Éstas constituyen “perspectivas esquematizadas” porque representan al objeto como parte de toda la estructura, al tiempo que están dispuestas de manera que haya un corte entre cada una de las líneas de acción.

De esta manera, el lector se encuentra con que hay un margen de exposición entre una perspectiva y otra, hay un vacío o punto de indeterminación que deberá ser llenado por él. Esto lo hace de manera automática, sin que él lo note, pero forma parte de un proceso de lectura en el que, al elaborar él mismo las relaciones no formuladas, es co-partícipe en la ejecución del texto. El lector goza de ciertos enfoques para acceder a los sucesos, a través de “comentarios (que) abren un margen de evaluación que deja surgir nuevos vacíos en el texto”<sup>48</sup>.

En este sentido, sigue diciendo Iser: “mientras más variadas sean las ‘perspectivas esquematizadas’ que produce el objeto de arte, más aumentan los vacíos”<sup>49</sup>.

Si como sucede con la novela que analizamos, hay perspectivas esquematizadas a todo lo largo de la obra, podemos afirmar que su rango de

---

<sup>48</sup> Wolfgang Iser, *op.cit.*, p. 357.

<sup>49</sup> *Ídem.*

indeterminación es deliberado: el escritor ha tomado en cuenta la actividad del lector a la hora de leer (construir) y de releer (reconstruir) el texto; asimismo podemos inferir que las frecuentes alusiones literarias, metaliterarias, científicas, lingüísticas y metalingüísticas, aluden a un lector informado, “culturizado”.

### **c) Las voces del relato**

Analicemos ahora cómo se logra la tensión narrativa en cuanto a la forma de presentar la historia; lo que Todorov llama “los aspectos y modos del relato”<sup>50</sup>.

Como veremos, la manera en que está dispuesta la narración de los hechos que ocurren en la novela, resulta en puntos de indeterminación que dan al relato una tensión inusual y enriquecida con un particular estilo.

Tomando las categorías de Luz Aurora Pimentel<sup>51</sup>, las formas de discurso de que se vale Luis Martín Santos para llevar a cabo la narración, se pueden aplicar así:

- a) *Discurso figural directo*. Es el modo dramático de presentación (no específicamente narrativo), en donde el personaje realiza un discurso que es supuestamente tal como lo pronunció, con ausencia total del narrador. En *Tiempo de silencio* tenemos diálogos, soliloquios y monólogo interior.

---

<sup>50</sup> Citado por José Romera Castillo, *ob.cit.*, p. 112.

<sup>51</sup> Luz Aurora Pimentel, *ob. Cit.*, pp. 87- 94.

Como la misma autora señala, la función del discurso figural varía considerablemente y puede ser de acción en proceso, emotiva, comunicativa, de caracterización, o doxal (los personajes toman la palabra para expresar opiniones).

Veamos como ejemplo de soliloquio el que se encuentra en la página 158, en donde hallamos funciones doxal, de acción en proceso y comunicativa, por lo menos:

“Yo creo que de aquí no va a salir nada, pero me dice: sígale usted que ése nos llevará sin darse cuenta (**función de acción en proceso**). Es que el nunca ha estado en la de costumbres y no sabe (**función doxal**). Qué tiene que ver que sea vecino si él siempre ha estado por lo criminal, por el navajazo aquel, o por robo. Pero no me lo imagino metido en esto que no hay dinero por medio. El declarante de la taberna dijo que se había pasado toda la noche allí mirando (**función comunicativa**)...” (p. 305)

En el caso del diálogo, encontramos ejemplos de éste como forma directa del discurso:

— ¿Y tienen al que lo hizo?  
— Ahí abajo está. Con el papá de la criatura, que tampoco es mal pájaro. A esos se les ha caído el pelo. Pero usted, por favor, no vuelva a asistir a urgencias de ese tipo... (p. 204)

y de acción en proceso:

—Mira. Vale la pena. Ha leído a Proust—señalando a una muchachita con gafas que, por variar, no iba de negro sino con un jersey amarillo limón a tono con sus formas.

— ¿De veras? — se interesó Pedro.

—No la mires ya más. Vas a turbarla— le ordenó Matías—. Toma una ginebra. (p. 204)

En los tres casos, estos recursos son de gran utilidad para conocer, sin la mediación del narrador, la historia y su desarrollo.

Veamos ahora dentro del diálogo un ejemplo de narración fragmentada, verdadera aportación de Martín Santos, en el que sólo se reproduce una parte del diálogo, dejando al lector la construcción metalingüística, en el primer ejemplo, la segunda parte de la frase, y en el segundo, de la interpelación:

- Así que usted... (suposición caprichosa y sorprendente)
- No. Yo no... (refutación indignada y sorprendida)
- Pero no querrá usted hacerme creer que... (hipótesis inverosímil y hasta absurda)
- No, pero yo... (reconocimiento consternado)
- Usted sabe perfectamente... (lógica, lógica, lógica)
- ...
- ¿Por quién pregunta?
- No. No se puede.
- ¿Usted qué es de él?
- No. No puedo decirle nada.
- ¿Usted qué es de él?
- No se apure, señorita. Todo acaba siempre arreglándose. Se lo digo yo, que las he visto de todos los colores.
- No puedo pasarle ningún recado.
- No. No es grave.

El lector implícito es aquí partícipe directo de la construcción del texto por medio de las indicaciones del autor, para quien ya no es siquiera necesario concluir la frase o apuntar la segunda parte del diálogo.

Esto se debe a que el contrato de inteligibilidad que se ha pactado entre el narrador y el lector, a estas alturas de la obra, ha fracturado completamente las barreras desde las cuales se asume que el elemento activo es el autor y el pasivo es el lector.

Como podemos ver, hay una clara invitación a la participación del lector a que abandone la forma pasiva con que tradicionalmente se entiende el acto de lectura; a través de este novedoso acercamiento al texto, no solamente se subvierten las formas de acceder a la narración, sino que además se movilizan los prejuicios estéticos, des-automatizando nuestro acercamiento a la literatura, al prejuicio que tradicionalmente tenemos sobre el arte.

b) El discurso figural transpuesto y narrativizado, es la apropiación del discurso del otro, en distintos grados, que va desde el discurso narrativo "hasta el total ocultamiento de la palabra del otro al narrativizarla, al punto de no diferenciar los actos discursivos de otros actos"<sup>52</sup>. Esto es lo que se conoce como estilo indirecto e indirecto libre, de los cuales tomamos un ejemplo de las páginas 65 y 66:

E inmediatamente, olvidando a Pedro, volvióse a la muchacha explicándole otra vez más precisamente, con más ingenio todavía, la importancia de la novela americana y la superioridad de sus más distinguidos creadores sobre las caducas novelísticas europeas que habían concluido un ciclo literario y que no sabían salir de él quizá porque al hacerse conscientes del fin de dicho ciclo y de la inevitable decadencia, toda pura ingeniosidad técnica permanecía inane y sólo la pedantería chovinista podía hacer creer a los

---

<sup>52</sup> *Ídem*

retrasados mentales de los liceos galicianos y a todos los otros mentecatos del ancho mundo que estuvieran haciendo gran novela todavía, cuando ya no era más que ingenio francés y falta de garra y de realidad y de auténtica grandeza, todo lo más ejercicios de caligrafía, labores de joven clorótica en internado suizo, por no decir bordado y punto de cruz. La muchachita reía agitando su jersey.

Reconfortado por la ginebra, precipitándose sobre su turno de uso de la palabra, Pedro también— ¿por qué no?—rompió a hablar. Juegucillos estéticos. Olas que vienen y van. Mareas del espíritu. Pepinválides de Egipto. Hay situaciones en que el atolladero es total.

Este discurso logra, como señala Romera, que autor y lector estén en un nivel más alto de comprensión de los hechos porque el narrador inserta sus observaciones y da su punto de vista al mismo tiempo que desarrolla el relato:

Indiferentes siguieron hablando, simbiotizándose, apelmazados en una única materia sensitiva. La ciudad, el momento, la rigidez propia de una determinada situación, de unos determinados placeres, de unas prohibiciones inconscientemente 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 bajo-realismo de su vida no llegaba a cuajar en estilo. De allí no salía nada (pp. 67, 68).

## CAPÍTULO 4

### Los tropos de la indeterminación

Este último capítulo estará dedicado a observar de cerca la forma en que está empleado el lenguaje en la novela *Tiempo de silencio*. Observaremos cómo es que las figuras retóricas de elusión, distorsión, cultismo, e ironía llevan a cabo la conformación de puntos de indeterminación semánticos, sintácticos y pragmáticos con el objetivo de acceder a la realidad desde una nueva perspectiva: la perspectiva dialéctica.

En este sentido, Luis Martín Santos se aleja de la concepción de un arte "comprometido" que deberá servir como espejo para la re-creación de las terribles circunstancias sociales que aquejan a la España de mediados de siglo. Lo que propone este autor, en cambio, es la renovación del lenguaje para una nueva comprensión del mundo.

En un mundo tan convulsionado como lo es el de la segunda mitad del siglo XX ya no se puede esperar del escritor una transcripción detallada de los múltiples sucesos que involucra la problemática social. Por eso, y de acuerdo con lo que está sucediendo con la literatura europea, Luis Martín Santos nos propone re-fundar nuestras percepciones, sacar nuestras viejas concepciones de sus casillas, e inventar un nuevo modo de concebir este terrible mundo, por medio del lenguaje.

Y entonces, en vez de describir puntualmente la terrible circunstancia de la posguerra española, en vez de recorrer aquellas calles con una lupa para colocarla justo frente a escenas dramáticas o hasta escalofriantes, a lo

tremendista, Martín Santos propone la sublevación de la palabra utilizando para ello figuras retóricas que vendrán a descolocar nuestros prejuicios, que nos harán dudar de los fundamentos de todo aquello en que creemos. Ello permitirá dar paso a la recreación de los valores, a la re-fundamentación de la problemática social por medio de la nueva percepción que nos da un nuevo modo de nombrar, un nuevo modo de narrar, una forma nueva de describir.

José Romera asegura que esta novela no persigue una "adecuación entre personaje y lenguaje, sino casi siempre lo contrario, una 'adecuación irreal' entre personajes e idioma, porque la nueva palabra en *Tiempo de silencio* se refiere no a una nueva cosa, sino a una nueva interpretación de una cosa vieja"<sup>53</sup>.

Así lo cree también Caviglia cuando dice, acerca del personaje principal: "Pedro vive una no-historia, que contiene irremediamente un lenguaje que es un no-lenguaje. Es una construcción verbal que propone, como tema central, la inadecuación radical de los constructos verbales (traducción propia)"<sup>54</sup>.

Esto lo logra el autor por medio de la utilización dialéctica del lenguaje, entendiéndola como el perpetuo movimiento, la perpetua contradicción y la perpetua superación de sus propias contradicciones.

Desde esta perspectiva, el objetivo es aprehender el movimiento del pensamiento y la contradicción que surge dentro del lenguaje, puesto que "es en el pensamiento mismo donde se gesta el proceso dialéctico y...es en el lenguaje donde ese primer proceso dialéctico queda plasmado"<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> José Romera, *El comentario de textos...p. 113*.

<sup>54</sup> John Caviglia. "Psyche as Structure in 'Tiempo de silencio'", en *Hispania*, v. 60, Sept., 1977, no. 3, p. 459.

<sup>55</sup> Ramón Buckley, *Problemas formales...pp. 27-28*.

La invención de este nuevo lenguaje, aquella de que habla Buckley cuando afirma que la intención del autor es la de mostrar al ser humano “en un estado de perpetua contradicción consigo mismo [revelándonos] la esencia misma del hombre en su contradicción dialéctica”<sup>56</sup>. Esto se logra por medio de una innovación lingüística donde la connotación va a ocupar un lugar fundamental en la nueva interpretación de un estado de cosas que ya no puede ser abordada desde la perspectiva descriptiva porque ahora entendemos, más que nunca, que el ser humano y su circunstancia no trazan una línea recta en su devenir histórico.

Entendemos ahora a la novela como un proceso dialéctico que debe superarse a cada paso, que necesita contradecirse y superarse en todo momento. He aquí por qué los códigos sociales y culturales han de ser trascendidos, propuesta que nos hace aquí Luis Martín Santos al hacer que su personaje subvierta tanto los códigos culturales como estéticos y sociales por medio de la palabra, de un lenguaje inusitado que pretende desprenderse del lugar común o la afectación, y de la que habla Barthes de esta manera: “...el espacio de los códigos de una época forma una especie de vulgata científica (...). Si se reúnen todos esos saberes, todos esos vulgarismos, se forma un monstruo, y ese monstruo es la ideología”<sup>57</sup>.

### **a) Distorsión**

Con la distorsión, reconocemos una alteración en la linealidad. Con este recurso te podemos ver la sustitución de la narración de los acontecimientos tal como

---

<sup>56</sup> *Ídem*

<sup>57</sup> Roland Barthes. *S/Z*, trad. Nicolás Rosa, 10ª. Ed., México: Siglo XXI Editores, 2000, p. 86.

sucedan en la vida real. Se trata de la “banderilla que el autor nos coloca para que sacudamos la modorra de la adaptación”<sup>58</sup>.

Consiste en descolocar el lenguaje del personaje común, dándole un modo de expresión culto; en descolocar la chabola madrileña para darle tratamiento de hospital sueco. Esto es una forma que no sólo distorsiona el lenguaje, sino que apela a nuestra comprensión de la verdadera circunstancia porque, como señala Buckley: “Sólo desde un hospital sueco puede entenderse una chabola madrileña”; es decir, sólo desde la vecindad de los contrarios por medio del no-lugar del lenguaje se puede entender el espacio que los separa.

Así lo planteaba Foucault en *Las palabras y las cosas cuando decía que* “Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas”<sup>59</sup>.

Esto es, acceder al renombramiento de las cosas con objeto de sublevar el lenguaje y desde ahí revalorar el mundo. Por eso decía Foucault que entre la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo debe haber un espacio. En el lenguaje de la novela, el conocimiento reflexivo se va a dar cuando el prejuicio con el que abordamos la lectura se subvierte.

La distancia que separa a un hospital sueco de una chabola madrileña repentinamente acondicionada como sala de parto, donde se desangra una mujer, es sólo “aparente”, según el tratamiento del siguiente párrafo:

En contra de la opinión de los arquitectos sanitarios suecos que últimamente prefieren construir los

---

<sup>58</sup> *Ídem*, 114.

<sup>59</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI Editores, 1969.

quirófanos en forma exagonal (sic) o hasta redondeada (lo que facilita los desplazamientos del personal auxiliar y el transporte del material en cada instante requerido) aquel en que yacía la Florita era de forma rectangular u oblonga, un tanto achatado por uno de sus polos y con el techo artificiosamente descendente a lo largo de una de sus dimensiones. No gozaba la paciente casiparturienta de niquelada mesa o de aceroinoxidada mesa con soportes de muslos para mejor obtener la posición ginecológica preferida por casi todos los artífices, sino acajonada mesa de pino gallego antes servidora del transporte de cítricos de la región valenciana y posteriormente acondicionada a la función de lecho, soporte del jergón de muelle y de las sábanas rojas de su propia sangre abundantemente huida... (p. 106)

Es decir, el conocimiento reflexivo se da a partir de los puntos de indeterminación que se forman a través de las figuras retóricas de que se sirve Martín Santos. La desautomatización de nuestros conceptos sucede por medio de la palabra, de una palabra subvertida por medio del tropo.

Se opone en este caso, el código de extraordinario avance científico, al hablar del nuevo diseño hexagonal del hospital sueco con sus mesas de acero inoxidable, al referente mesa, que en la chabola es un antiguo contenedor de naranjas, hoy lecho de muerte.

Veamos el discurso del hombre venido de las chabolas, el humilde “Muecas” y las circunstancias que se infieren cuando acude a la casa del doctor:

... el rostro del hombre- Mueca estaba representado con rasgos evidentes no era otro que el pavor del padre- Muecas, dotado de dos hijas núbiles por una de las cuales hizo saber que su corazón palpitaba acongojado y que por la salud de ella, o por salvar la vida de ella, que en peligro se encontraba, había acudido sin demora, gracias a diversos medios de tracción mecánica, empezando por un ciclo oxidado de su vecino y continuando con un taxi de retirada al que había conjurado haciéndole saber la naturaleza de o-vida-o-muerte del asunto. (p. 101)

Aquí Martín Santos, al subvertir el lenguaje, al acercar lo que no se conviene, ha fomentado un desorden, que sin ley ni geometría sobresale dentro del discurso: el desorden de lo heteróclito mencionado por Foucault.

Y es en este desorden, cuando se nos presenta de improviso, constatamos la gran fuerza de lo que existe y su terrible, su angustiosa, verdad; es de esta manera que el concepto anterior, nuestro prejuicio, se subvierte y la terrible situación se pone de manifiesto mucho más puntualmente de lo que se lograría a través de una descripción fotográfica:

Los lamentables habitantes de estos barrios no mostraban en sus manos callosas los estigmas de los peones no calificados, sino que preferían ostentar sus cuerpos en actitudes graciales y favorecedoras con pretensiones de sexo ambidiextramente establecido y comercialmente explotado (p. 118)

En este fragmento las expresiones “manos callosas”, “los estigmas”, “peones no calificados”, “sexo explotado”, conviven inusitadamente con el verbo

“preferir”, con “cuerpos en actitudes graciales y favorecedoras” en un solo sintagma. Además, da a los “lamentables habitantes” la habilidad de “preferir” no mostrar sus manos callosas, sino sus cuerpos, “habilidad” que obviamente no proviene de sus preferencias.

Esto es lo que entiende Buckley cuando señala que “La realidad sólo se llega a comprender por medio de su traslación violenta, de su negación en la distancia...”<sup>60</sup>.

### **b) Elusión y cultismo.**

La elusión y el uso del cultismo son dos formas muy novedosas para la literatura de los años sesenta, cuando se utilizaban figuras retóricas que tenían que ver con la descripción, principalmente.

Luis Martín Santos, en cambio, va a utilizar el cultismo y la elusión profusamente. El lenguaje que ha creado así lo requiere. Decíamos en el apartado anterior que la voz de personajes de origen humilde se matiza de vocablos inusitados, impropios para el caso.

En Martín Santos nos presenta en la lectura puntos de indeterminación pragmáticos que reúnen los contrarios para advertirnos de la distancia, como vemos en el siguiente párrafo, donde se describe un taxi esperando al humilde “Muecas”:

Para lo que, aun a riesgo de ruina, él, el indigno, el desheredado Muecas a peso de oro había conseguido retener al automedonte en retirada que con

---

<sup>60</sup> Ramón Buckley, *La doble transición*..., p. 28.

su ronroneante motor consumiendo la valiosa esencia llegada del otro lado del océano esperaba a la puerta de la regia mansión... (p. 103)

Párrafo en el que advertimos que “la valiosa esencia llegada del otro lado del océano” constituye el riesgo de ruina para el pobre “Muecas”, que así ve consumido su dinero mientras el taxi espera; esto es, sólo desde la perspectiva del “Muecas”, y la gasolina se describe como la “valiosa esencia”. La elusión involucra un punto de indeterminación semántica que señala las abismales diferencias entre las clases sociales y sus poderes adquisitivos.

Por su parte, el cultismo llega a ser muy elaborado y cargado de referencias, con lo que logra párrafos altamente estéticos, muy logrados, incluso irónicos o sarcásticos. Veamos cuando se habla de las “restricciones eléctricas” que sufrió España durante el período de posguerra, tiempo diegético de nuestra novela:

—Ya está. La restricción —dijo Doña Luisa—. Voy por luz...

— ¡Ya lo sabía yo! ¡Los dioses preparaban mi castigo! (...) ¡Triste Edipo, ya nunca veré más la luz del sol! ¡He aquí que me he arrancado ambos ojos...!  
¡Electra, Electra, ven a mí! (p. 91)

en donde al mismo tiempo existen dos referencias mitológicas: tanto al mito de Edipo como al de Electra, juego de palabras propiciado por el hecho de las restricciones en la energía y de que los personajes que así hablan son el joven Matías y una prostituta vieja que se desvela junto a él.

Asimismo encontramos el “cultismo gongorino”. No hay que olvidar que en la época de esta novela, Góngora ha sido revalorado y en el ambiente cultural y

literario se le ha vuelto a leer y estudiar. Quizás sea Luis Martín Santos quien más recuerda al maestro de la referencia mitológica y el refinamiento del lenguaje.

Esto se constata cuando en la lectura surgen constantemente carros de fuego, ritos órficos, odiseas, referencias mitológicas, así como refinamientos de lenguaje y un uso constante de léxico científico.

En cuanto al refinamiento del lenguaje, veamos el ejemplo:

Magma ser todo. Magma la pregnante realidad de la materia que se adhiere. Magma la plataforma de la vitalidad que nace. Magma la fuliginosa pegajosidad del esperma. Magma la roca fundida en su estado primitivo, antes de que se degrade en piedras (p. 75).

lenguaje que corre la mayoría de las veces a cargo de un narrador en focalización cero, y que correspondería a la voz autoral. Esta es gala del lenguaje, juego retórico de un autor en búsqueda estética, de la que el mismo Martín Santos dijo en el prólogo de los *Apólogos*: "...esta libertad que me concedo a mí mismo y que espero no enoje al lector, debe dar más variedad a la narración y hacerla más esencial, más significativa"<sup>61</sup>

Esta gala del lenguaje mantiene una referencia social y cultural que para el autor, como vimos arriba, es muy necesaria.

Al respecto, Caviglia resume:

Martín Santos subvierte sistemáticamente la teoría clásica del decoro. El estilo y el contenido se enfrentan continuamente; por ejemplo, un amanecer en un prostíbulo es descrito de

---

<sup>61</sup> Luis Martín Santos. *Apólogos*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 152.

manera sonora, con una prosa rítmica deliberadamente alusiva a Góngora. Los lenguajes que corresponden a cada esfera de la novela – científico, clases media y baja–contaminan la descripción de otras esferas. Los resultados enfatizan la separación de las clases sociales, y demuestran el rompimiento interno de su comunicación... (Traducción propia(459).

### **c) Ironía**

Entendemos la ironía como un desdoblamiento en el que un yo enuncia un mensaje aparentemente superficial, en el cual se oculta un mensaje profundo y que implica un tú a quien va dirigido, un “otro” encargado de su interpretación.

Como hemos visto, los tropos que emplea Martín Santos forman vacíos pragmáticos y semánticos. A partir de ellos se intenta la comprensión de las situaciones cultural, social y política de España, evadiendo la descripción detallada, la vista de un “enunciador”que se limitaría a “pintar la realidad” remitiendo lo escrito a códigos preestablecidos.

Muy por el contrario, Martín Santos está proponiendo una nueva significación a partir de un empleo extraordinario de las palabras y de las figuras retóricas, puesto que “tenemos más ideas que palabras para expresarlas”<sup>62</sup>.

Un tropo siempre constituye una economía del lenguaje que no sólo es una proposición estético, sino un muy importante excedente de sentido que conllevará a una nueva significación, como señalara Ricœur al hablar de la metáfora en particular y de las figuras retóricas en general. Hay en ellas un “error calculado,

---

<sup>62</sup> Ricœur, ob.cit., p. 61.

que reúne cosas que no van juntas y que, por medio de este aparente malentendido, hace que brote una nueva relación de sentido, no observada hasta el momento, entre los términos que sistemas anteriores de clasificación habían ignorado o no habían permitido”<sup>63</sup>.

Encontramos ironía en las descripciones que se llevan a cabo desde una focalización cero, las que caben dentro de la descripción. Se trata entonces, de una descripción que conlleva vacíos semánticos y pragmáticos, como la que observamos en el capítulo anterior, cuando veíamos este tipo de focalización, en donde se describe una tertulia literaria mediante la metáfora del café como una playa, y cuya innovación semántica constituye una creación de sentido en tanto que connota esa avidez estúpida de los peces que se revuelven en el agua, tratando de hacerse de espacio. Ironía que critica severamente las poses intelectuales tan en boga en la segunda mitad del siglo pasado.

Ironía también observamos en los neologismos, que describen puntual y sucintamente, gracias al excedente de sentido que contienen y a su economía de lenguaje, como el “no-madre-no-doncella” que resume la terrible situación de la adolescente a quien el “padre- abuelo” provoca un aborto; o el de “el-que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger”, refiriéndose a la pedantería del intelectual, una vez más.

En este sentido, José Romera apunta que “la creación de nuevos vocablos es una técnica de gran originalidad y arbitrariedad que...exige, sin duda alguna,

---

<sup>63</sup> *idem*

una mayor participación por parte del lector<sup>64</sup>. Esto es, el autor quiere provocar en todo momento una nueva regularización de la lectura.

Puesto que los tropos se suceden ininterrumpidamente, la regularización tiene que ser constante: el autor interpelando a su hipotético lector.

Hay también en la novela abundantes metonimias que constituyen recursos de uso novedoso en la literatura de la época, y que describen el punto de vista irónico del narrador, como en lo siguiente:

El jersey amarillo pareció ser arrastrado por el  
reflujo de una resaca irresistible...Desapareció.  
No existe. Boca roja pintada. Volatilizada (p. 68).

Esta metonimia corresponde a la descripción que se hiciera apenas una página antes:

—Mira. Vale la pena. Ha leído a Proust—  
señalando a una muchachita con gafas que, por  
variar, no iba de negro sino con un jersey  
amarillo limón a tono con sus formas (p. 67).

En otros casos contienen referencias a problemas sociales añejos pero muy contemporáneos, como cuando se habla de España como “un país que no es Europa”.

El último aspecto que estudiaremos aquí será el que se refiere a la ironía como lenguaje común utilizado por Pedro, protagonista de la novela, en tanto que se trata de un lenguaje que encierra en todo momento un gran y profundo cuestionamiento personal, enmarcado por una visión sarcástica de todo lo que sucede a su alrededor.

---

<sup>64</sup> Romera, p. 116.

Es así como encontramos descripciones en focalización cero que involucran un punto de vista diferenciado del común. El personaje no se asume como un ser humano cualquiera. Está conciente de su búsqueda interior, y ésta búsqueda ha empezado por la subversión de su lenguaje interior. Es así como en las páginas 62 y 63 podemos leer:

Pero la cosa es muy complicada. Mientras que Pedro recorre taconeando suave el espacio que conociera el cuerpo del caballero mutilado, su propio racionalismo mórbido le va envolviendo en sus espirales sucesivas.

Primera espiral; Existe una moral – una moral vulgar y comprensible – según la cual es bueno, sensato, razonable el que lee libros de caballería... (p. 62)

A este párrafo sigue toda una meditación y consideración acerca de la estética de Miguel de Cervantes y su circunstancia histórica, desarrollada en seis “espirales” al final de las cuales nos encontramos con una descontextualización que, de manera irónica, termina con una disertación a modo de soliloquio:

...Y el loco, manifiesto como no- loco, hubiera tenido en lugar de jaula de palo, su buena camisa de fuerza de lino reforzado con panoplias y sus veintidós sesiones de electroshockterapia (p. 63).

También en la focalización interna ya sea consonante o disonante, solemos encontrar ironía. En el caso de la focalización interna disonante tenemos:

Reconfortado por la ginebra, precipitándose sobre su turno de uso de la palabra, Pedro también -- ¿por qué no? -- rompió a hablar. Juegucillos estéticos. Olas que vienen y van. Mareas

del espíritu. Pepinvidálides de Egipto. Hay situaciones en que el atolladero es total (p. 67).

Y en focalización interna consonante, como el soliloquio de Pedro cuando llega a su casa después de una noche de juerga:

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: Es interesante. Repitiendo: Todo tiene un sentido. Repitiendo: No estoy borracho... Temiendo: Nunca llegaré a saber vivir... Conclusivo: soy un pobre hombre (p. 92).

En estos fragmentos se puede apreciar cómo el personaje lleva a cabo, por medio del lenguaje, el experimento de su vida. Su conciencia está en todo momento trabajando y se está desarrollando el proceso de su acontecer en el mundo.

Es así como nos encontramos con párrafos en los que el personaje se cuestiona sobre lo que le sucede; es decir, los acontecimientos como sucesos factibles de reconstruirse, la vida como un irse desarrollando constantemente, por eso lo que sucede se mira desde una óptica un tanto escéptica, y la ironía con que se observa el mundo:

¿Es esto el amor? ¿Es acaso el amor una colección apresurada de significaciones? ¿Es acaso el amor la unificación del mundo en torno a un ser simbólico? ¿Es acaso el amor esta aniquilación de lo individual más propio para dejar desnuda otra realidad que es en sí completamente incomprensible pero que nos empeñamos en incorporar a la trama de nuestro existir vacilante? (p. 95)

Pero no solo entregado a estos "juegucillos" retóricos. Pedro sabe también que tiene entre manos el plan de su vida (y por sinécdoque, Martín Santos nos

plantea el tremendo plan social para España)<sup>65</sup> y que por lo tanto la tarea no es tan sencilla como ir valorando irónica y sarcásticamente lo que sucede frente a él.

Por el contrario, Pedro lleva a cabo un profundo cuestionamiento personal. Su extrañamiento del mundo es como Martín Santos accede a la conciencia de su personaje. Por eso en sus *Apólogos*, Martín Santos comentaba: "El límite del hombre sigue estando más allá... sólo en la sorpresa de lo inesperado se manifiesta la originalidad del hombre, lo que tiene de profundo y de digno de ser comprendido..."<sup>66</sup>

Nos referiremos aquí a la "sorpresa de lo inesperado" que se constituye en el lenguaje de Pedro, porque como hemos visto, la visión de este personaje se está enfrentando a toda una serie de acontecimientos que se observan externamente, como desde otro plano, desde el plano de un lenguaje que intenta la re- invención, el re- planteamiento, como decíamos más arriba, la destrucción de los códigos como elemento fundamental para una comprensión renovada y dialéctica del mundo.

Y es que se trata no sólo de una visión irónica y sarcástica; hay también en el lenguaje de Pedro una intención de reconstrucción, de reevaluación de los acontecimientos, con el objeto de descontextualizarlos para analizarlos y darles un tratamiento personal.

En este sentido, creemos que, finalmente, Luis Martín Santos está apelando a nuestra comprensión de un nuevo personaje: el personaje que re- nombrará a partir de su circunstancia. Quiero decir, la revalorización de la individualidad.

---

<sup>65</sup> Al respecto dice Caviglia: "The mind of Pedro is a microcosmic Madrid and inversely...The social critique of *Tiempo de silencio* is the observe of this..." , p. 452.

<sup>66</sup> Luis Martín Santos. *Apólogos*, p. 150.

Esto es así porque cuando leemos el discurso de Pedro (no importa desde qué tipo de focalización) estamos accediendo a la relación biunívoca que existe entre el ser y su discurso. El discurso de Pedro nos está interpelando porque intenta reunir el mundo y la individualidad del personaje a través del discurso, de un discurso que no concuerda con la realidad que los demás captan.

Hay en Pedro una cierta discordancia que tiene que ver con su singularidad, o con la singularidad que intenta, tanto para sí mismo como para la reconstrucción del mundo.

Esto es, a partir de la dialéctica del discurso, Martín Santos nos plantea la problemática individual y social. En cuanto a esto, ya Buckley ha señalado que la intención de Luis Martín Santos ha sido la de “inventar un lenguaje que nos muestre al ser humano en un estado de perpetua contradicción consigo mismo, que nos revele la esencia misma en su contradicción dialéctica” (Buckley, 1996: 28).

Ahora bien, este renombramiento, esta descolocación de lo que hay en el mundo, tiene la intención de desalienar al individuo por medio del lenguaje, por medio de su discurso. La conformación con la norma, en este caso, será el lugar común, el dicho popular.

La disconformidad con la norma será, entonces, ésa “originalidad del hombre, lo que tiene de profundo y digno de ser comprendido” que señalaba el autor en su obra póstuma, los *Apólogos*, en donde también ha señalado:

Este amor *hominis intellectualis* es una especie de amor que lleva a considerar lo que panteísticamente de dios pueda haber en el órgano de la divinidad que es cada hombre de genio vital al elaborar esas

sorpresas totales, que son lo único que merece la pena de ser contado... surgen a veces hombres parabólicos y la humanidad se nutre de tales paraboloides y busca en su simbolismo durante siglos (p. 150)

Pedro intenta con su discurso escapar de la alienación. Su discurso irónico le ayuda a tratar de aprehender el mundo. En un mundo donde todo está establecido, donde todo funciona como se espera, la alienación es lo que se espera del individuo. Al hablarnos Pedro de su descolocación en este mundo perfectamente establecido, nos está también hablando de la alienación social y por lo tanto, de la explotación, individual y social.

Martín Santos, dijimos, nos propone la subversión del lenguaje, la reinvención del mundo, con el objeto de que durante este nuevo planteamiento, la sociedad perfectamente alienada que sufrimos, se restablezca.

El problema es que la reinvención del discurso, y con ello la liberación del individuo dentro de la sociedad no es todavía posible. De ahí la derrota de Pedro y su consecuente destierro, al final de la novela, de ahí el fin de todo discurso posible, y el tiempo de silencio.

## CONCLUSIONES

Ha dicho Hans- Georg Gadamer que el acto de comprensión se lleva a cabo cuando nuestro horizonte de suposiciones y significados históricos se fusiona con el horizonte dentro del cual se ubica la obra, y que en ese acto logramos una mejor comprensión de nosotros mismos.

También ha señalado que toda comprensión es productiva porque equivale siempre a comprender de otra manera, si bien no toda interpretación es válida en tanto no se ajuste a parámetros científicos que intenten una proposición de verdad, en tanto no comprueben su veracidad.

El presente trabajo ha intentado la interpretación de la novela *Tiempo de silencio*, tomando en cuenta lo establecido por Gérard Genette, Wolfgang Iser y Hans Robert Gauss, entre otros.

Hemos visto que Luis Martín Santos ha llevado a cabo, por medio del uso de la ironía, y del desplazamiento y subversión del lenguaje, una crítica aguda a la circunstancia social española de mediados del siglo pasado.

Asimismo, ha realizado una revisión de las formas en que el lenguaje actúa como condicionador del sujeto. Por medio de su personaje principal Pedro, Martín Santos explica cómo un proyecto de vida derrotado, como un discurso alienado, atrapado por las circunstancias de la vida, representa la enajenación y la alienación que intentaba negar por medio de la innovación de la palabra.

Por sinécdoque, esta derrota representa también la alienación social que hace que la estructura de la sociedad no se vea alterada por individualidades "des-colocadas", porque está preparada para abatir todo intento de individualidad y de innovación.

Es así que hemos observado de cerca las circunstancias de la aparición de la novela, tanto sociales como políticas, y todas aquellas que pudieran tener que ver con la elaboración y aparición de la obra.

Asimismo, pudimos constatar que las expectativas generadas por la publicación de la obra fueron rebasadas porque *Tiempo de silencio* rompió con un horizonte establecido de novela, el del social- realismo, y porque su estructura utiliza como eje los puntos de indeterminación que hacen que la nueva producción literaria tome en cuenta de manera muy conciente y eficiente a su lector implícito.

Creemos también haber señalado de qué manera los niveles morfo- sintáctico, pragmático y estructural funcionan para lograr un máximo de indeterminación que será la regla con que el lector accederá a la obra, en un proceso de regularización inusitado para su época, por la tensión intensa que provoca para que los vacíos sean llenados.

Es por esto que podemos concluir que Luis Martín Santos logra una ampliación del horizonte literario, puesto que la novela plantea la problemática de su tiempo y, al mismo tiempo, nos da a conocer la alienación social e individual que de manera atemporal padecemos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.
- Barthes, Roland, *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, 10ª. Ed., México, Siglo XXI Editores, S.A., 2000.
- "La escritura de la novela", en *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, México Siglo XXI, 1973, pp. 35-46.
- Blanco Aguinaga, Manuel, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M Zavala. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)* III, Madrid, Castalia, 1979.
- Buckley, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península, 1968.
- *La doble transición. Política y literatura en la España de los años sesenta*, España, Siglo XXI Editores, 1996.
- Caviglia, John, "A simple question of symmetry: Psyche as Structure in "Tiempo de Silencio", en *Hispania*, v. 60, sept., 1977, no. 3.
- Díaz Valcárcel, Emilio. *La visión del mundo en la novela*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982.
- Gadamer, Hans- Georg, "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Edición de Dieter Rall, México, UNAM, 1987, pp. 19- 29.
- Genette, Gérard, *Umbrales*, México, Siglo XXI Editores, 2001.
- Ibsch, Elrud, "La recepción literaria" en Marc Angenot, Jean Basseère, Douwe Fokkema *et al.*, *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 287- 313.
- Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos" en *Teoría literaria, Selección de lecturas*, México, UNAM, pp. 368-370, pp. 98-119.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*, 2da. Edición, Barcelona, Lumen, 1981.
- Lamana, Manuel. *Literatura de posguerra*, Buenos Aires, Nova, 1961.
- Martín Santos, Luis. *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
- *Apólogos*, Barcelona, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Martínez Cachero, José María. *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Castalia, 1989.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 1998.

Ricœur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, 5ª. Ed., México, Siglo XXI Editores, 2003.

Riezu, Jorge. *Análisis sociológico de la novela* Tiempo de silencio, Salamanca, Editorial San Esteban, 1993.

Romera Castillo, José. *El comentario de textos semiológico*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1977.

Vital, Alberto. "Teoría de la recepción", en *Aproximaciones*, ed. Esther Cohen, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995, pp. 237-256.

----- *La cama de Procasto*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.