

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

16



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1975

Piensa feliz que el mundo es un eterno
Instrumento de ira y que el ansiado
Cielo para unos pocos fue creado
Y casi para todos el infierno.
En el centro puntual de la maraña
Hay otro prisionero, Dios, la Araña.

Este poema en parte justifica el juicio de Carlos Fuentes sobre la prosa de Borges:

"Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano..."

Siempre hay la ironía, el humor, el juego. Siempre hay Borges.

En resumen, aunque Borges según su propia palabra se crió "en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses", ha llegado a ser la voz más poderosa de América Latina en la literatura universal.

A pesar de algunos rasgos en las literaturas exóticas, las había adaptado y las había convertido en una cosa nueva. Borges muestra que la imaginación crea el mundo, el poeta es hacedor, el hombre es creador. Como dijo en su poema "Mi vida entera":

Creo que mis jornadas y mis noches se igualan en
pobreza y en riqueza a las de Dios y a las de
todos los hombres.

Borges no es inglés, ni es argentino, es hombre universal.

EL DISTANCIAMIENTO IRÓNICO EN "TIEMPO DE SILENCIO" DE LUIS MARTÍN SANTOS

GILBERTO TRIVIÑOS
Instituto Central de
Lenguas.
Universidad de
Concepción, Chile

LA PRODUCCIÓN LITERARIA de Luis Martín Santos tiene proporciones físicas mínimas. Dos novelas, una publicada en 1962, la otra aún inédita, y una serie de breves relatos llamados "apólogos" completan una narrativa de reducida extensión que contrasta con la amplitud cuantitativa de la obra psiquiátrica que Luis Martín Santos escribe sin interrupción desde 1950 hasta 1964. Podría pensarse que la literatura de ficción de este autor está regida por ese virtuosismo de lo exiguo que caracteriza a la mayoría de los novelistas españoles de las últimas dos décadas, sin hablar de los numerosos autores de un solo libro que desaparecen en el más absoluto anonimato artístico no obstante haber obtenido el premio *Planeta*, *Adonáis*, o *Alfaguara*. No es éste, sin embargo, el caso del autor de *Tiempo de silencio*, no sólo por ser un "gran escritor de una sola novela", sino porque desaparece trágicamente cuando sólo había iniciado su obra literaria. Sus proyectos narrativos, recordados por los que con él intimaron, confirman que su práctica literaria estaba signada por la misma voluntad creadora perceptible en su quehacer psiquiátrico.

Tiempo de silencio,¹ la única novela publicada de Luis Martín Santos, es la narración de un fracaso. En 1962, año de su primera edición, el tema del fracaso no es nuevo en la literatura española contemporánea. Por el contrario, está presente, por ejemplo, en *Homenaje privado* (1962), de Andrés

¹ MARTÍN SANTOS, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1962. (Citaremos por esta edición).

Bosch y en *El borrador* (1961), de Manuel San Martín. Años después, en *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo.

Esta persistencia es por sí misma significativa. Está directamente relacionada con un período de la historia española contemporánea. De manera específica, con la problemática de los intelectuales de la posguerra. La falta de participación en el desarrollo de la sociedad se convierte, después de la guerra civil, en el destino de muchos intelectuales. Estarán obligados a renunciar a su necesidad de desempeñar una misión histórica, de tener una influencia práctica en su sociedad. Este hecho hace surgir en ellos el sentimiento de que carecen en absoluto de influencia, de que son completamente superfluos, innecesarios. España ha evolucionado, pero sin recurrir a ellos, sin necesitarlos.

El escritor Juan Goytisolo ha reconocido en forma explícita esta marginación en una conversación con Emir Rodríguez Monegal:

“Nosotros contábamos con una posibilidad de intervenir en la evolución de la sociedad española y nos hemos dado cuenta de que esta evolución se ha operado sin nosotros, a nuestras espaldas. Eso ha creado ... una sensación de malestar y de contradicción y de degarro.”

Esta es la problemática que, con diversas soluciones individuales, se refleja en la literatura española contemporánea, especialmente en la novela, por observarse en ella la forma más adecuada para su expresión. Luis Martín Santos y Juan Goytisolo no evaden literariamente esta problemática. La asumen de manera crítica no sólo para exorcizarla de modo subjetivo, sino para superarla en la realidad. En este sentido fundamental la literatura no constituye para ellos una zona privilegiada de refugio, de mistificación y de sublimación en que todos sus sueños se realicen, en que toda tensión entre individuo y sociedad esté excluida de modo sistemático. Distinto es el caso de Manuel San Martín y de Andrés Bosch. Pertenecen a un grupo de novelistas que se autodenomina creador de la *nueva novela española*. Las declaraciones explícitas de este grupo revelan que su interés no está en los problemas históricos de su país, sino en los problemas de un tiempo que es “el de hoy, el de ayer y el de mañana, porque es el tiempo del hombre, que no pasa, que permanece”. Esta idea de una literatura de lo ahistórico les hace oponer a la novela social española, que según ellos se caracterizaría por la parcialidad, por su falta de fantasía y de imaginación creadora, una *novela metafísica*, en la cual lo esencial sería el antipartidismo, la imparcialidad, la objetividad y la profundidad. La falsa conciencia de este grupo se revela, sin embargo, en sus múltiples declaraciones teóricas. Sus objeciones estéticas contra la novela social son incapaces de disimular los prejuicios políticos y sociales que las determinan. La

novela social, dicen, presenta un reflejo fotográfico de lo inmediato y visible. Pero lo que les molesta no es, en realidad, el nivel del reflejo, sino el objeto de la representación. Sus singulares expresiones —“fuera el realismo socialista”, “olvido y desprecio para los novelistas ateos”, “basta de novelas de mineros”, “no más chabolas ni piquetas”, “se acabaron las demagogias en el campo andaluz”— tienen idéntica significación a la de la fórmula “no hay nada que modificar” del protagonista de *Tiempo de silencio*: la complicidad con lo establecido, la conformidad con la injusticia. La imparcialidad que sus promotores asignan a este grupo es, por consiguiente, una pura ilusión. Manuel San Martín y Andrés Bosch narran en sus obras la historia de una derrota, pero el problema es para ellos un problema metafísico. Su narrativa revela en este sentido, una mistificación de la realidad, ya que presenta con el carácter de ahistórico y universal lo que es un dato de la experiencia histórica española.

Lo que interesa analizar no es sólo esta similitud significativa. El hecho de destacar la semejanza de diversas realizaciones artísticas es insuficiente. Nada nos dice del valor estético de estas obras, de la especificidad de cada una de ellas. El arte consiste en dar forma y sólo la forma convierte un producto en obra de arte. Cada realización artística es, en este aspecto, producto de un conformador individual. La historia proporciona la materia, la realidad. El escritor la elabora y la transforma convirtiéndola en poesía. En el caso que estamos estudiando, esta afirmación tiene importancia decisiva. Las obras mencionadas se relacionan entre sí por reflejar, en el plano de la literatura, una determinada problemática histórica, pero el modo de resolverla artísticamente es diverso en cada una. Lo decisivo es el examen de estas diferencias. Sólo entonces es posible aprehender la singularidad de cada obra particular.

Tiempo de silencio ha sido, en este sentido, erróneamente interpretada. Su preocupación por el lenguaje, su propósito de superar las estructuras naturalistas y su intento de renovar los modos narrativos tradicionales, inhabituales en la narrativa española de la década del 50, han contribuido a la supervaloración de sus valores formales, a tal extremo que se ha llegado a observar en ella un equivalente de la novela más famosa del escritor irlandés James Joyce. Este énfasis en rasgos de carácter formal es, sin duda, una de las razones más importantes que han contribuido a silenciar el sentido inconformista, la función desmitificadora y el propósito crítico de *Tiempo de silencio*. La novela con el carácter de pura literatura de entretenimiento, de experimento sólo en el nivel de las formas, sin pretensión ninguna de tener una significación y utilidad social es sistemáticamente negada por Luis Martín Santos, no sólo en su práctica artística misma, sino también en sus reflexiones sobre lo que denominaba función “desacralizadora-sacrogenética” del novelista: “Su fun-

ción es la que llamó desacralizadora-sacrogenética: Desacralizadora, destruye mediante una crítica aguda lo injusto. Sacrogenética, al mismo tiempo colabora a la edificación de los nuevos mitos que pasan a formar las Sagradas Escrituras del mañana.”

Tiempo de silencio posee, sin duda, rasgos joyceanos. De ningún modo, sin embargo, su singularidad reside sólo en este aspecto. La novela de Luis Martín Santos es, por sobre todo, el relato irónico de la asimilación del inconformismo en la España de posguerra. Todo análisis que omita este elemento estructurador fundamental, deformará necesariamente la comprensión de la totalidad. La explicitación de su sentido es, por este motivo, imprescindible.

El inconformismo del protagonista de *Tiempo de silencio* tiene una función decisiva. Es precisamente el elemento que dinamiza el relato, el factor que produce y mantiene el movimiento novelesco. Ninguno de los cuadros sociales descritos en la obra es un mero cuadro social estático, ya que recibe su significación directa de este factor estructurador. Cada uno de ellos representa una etapa, una fase, un momento importante de un proceso dinámico que implica el surgimiento y la neutralización de un inconformismo. Las descripciones de las chabolas y sub-chabolas, de los cafés literarios, de las fiestas de intelectuales, de la cárcel, no son simples descripciones estáticas de diversos escenarios introducidos para producir una impresión de totalidad humana, sino que constituyen un requisito indispensable para mostrar con profundidad la evolución espiritual del protagonista, quien irá modificándose en contacto directo con la realidad exterior. El conocimiento del mundo de las chabolas significa para él una ruptura de sus gestos rutinarios y habituales; la reunión en el café literario señala el cambio de sus relaciones con la realidad; la reunión intelectual en casa de Matías revela los extremos y tensiones entre los cuales oscila; y así sucesivamente.

La metrópolis madrileña en la cual transcurren los diversos acontecimientos narrativos es, en este sentido, un elemento integrante de la esencialidad artística de la obra; de ningún modo constituye una instancia puramente secundaria, sino que es inseparable de las existencias que se despliegan en el mundo de la obra. Lo que define a todos los personajes, de un modo primario y básico, es su carácter de habitantes de la gran ciudad española. Madrid es ellos —Pedro, Muecas, Amador, Cartucho, Matías, Dorita, etc.— y ellos son la imagen de Madrid. Todas las instancias en que esta novela se divide cobran unidad en cuanto son facetas de la urbe madrileña. Es ésta el superpersonaje ubicuo que asimila, destruye y frustra. No es exagerado decir que en los primeros fragmentos está explícitamente formulada la problemática fundamental de la obra literaria de Luis Martín Santos:

“...un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser...” (p. 14)

La urbe madrileña se caracteriza, pues, por su negatividad. Ella frustra a los intelectuales descontentos, a los provincianos inquietos, a los emigrantes ilusionados. Las palabras “destruido”, “eunuco” y “castrado” sensibilizan este carácter aniquilador de la ciudad e insistentemente repetidas adquieren el carácter de los *leit-motifs* fundamentales del irónico relato del narrador.

La disposición temporal del proceso narrativo en *Tiempo de silencio* está caracterizada por su linealidad de tal modo que el comienzo y el término de la novela constituyen el principio y el final de una serie de acontecimientos cronológicamente dispuestos. La visión de totalidad que el hablante en tercera persona posee sobre los hechos por él narrados, le permite seleccionar y desarrollar lentamente sólo aquellas instancias que determinan una transformación fundamental en el protagonista. Esta perspectiva determina que la narración se concentre sólo en un breve número de días en los cuales acontecen a Pedro los sucesos importantes y decisivos en la configuración de su destino. La duración efectiva del proceso narrado es, de este modo, muy breve, pero la especial manera de considerar las instancias significativas mediante su dilatación o expansión y las continuas proyecciones hacia el pasado y el futuro de los personajes, crean una sensación de existencia completamente desplegada en su totalidad.

Luis Martín Santos meditó en las dificultades, obstáculos, límites y servidumbres que implica el relato de una historia en el prólogo de su segunda novela, aún inédita, denominada *Tiempo de destrucción*. Estos pensamientos, que constituyen una importante reflexión sobre el proceso de escribir una novela, permiten comprender su estética narrativa, especialmente su método de composición novelesca. Sus observaciones sobre la manera de construir la historia del protagonista de *Tiempo de destrucción*, evidencian, en efecto, la práctica de una poética que denominaremos, utilizando la terminología de Umberto Eco, *poética de la intriga*:

“...Se me debe perdonar que renuncie a la habitual secuencia cronológica y que vaya picoteando aquí y allá al vuelo de mi imaginación. Me demoraré más en algunas épocas. De otras apenas podré decir nada. Seleccionaré así de modo semejante a como lo hace nuestra memoria, lo esencial de cuanto tengo que contar. Nuestra memoria también tiene el privilegio de olvidar todo lo que no es importante. O quizá, de un modo preferente, todo lo que nos avergüenza recordar (según la cono-

cida máxima del gran bigotudo). Esta libertad, que conserva a mí mismo y que espero no enoje al lector, debe dar más variedad a la narración y hacerla más esencial, más significativa, recortar mejor la imagen de mi personaje.”²

El principio de construcción que rige las dos novelas de Luis Martín Santos es idéntico.³ El relato implica, en ambas, una organización jerárquica de los hechos, el establecimiento de una perspectiva de valores. Lo que se narra es sólo lo importante, lo esencial y lo significativo. La historia de un hombre no debe relatarse, por consiguiente, a través de una pura multiplicidad de datos, fechas y peripecias externas. Es necesario recurrir a ellos, pero de su innumerable cantidad no se puede deducir que sea captado lo que es importante en ese hombre. La tarea del novelista no se completa con puros datos porque lo que debe captarse es una *figura interior, la forma de un movimiento espiritual*. Y esto no se capta cuando el hombre realiza cosas habituales, previsibles, rutinarias. Sólo en la sorpresa de lo inesperado, de lo imprevisto, se manifestaría lo que él tiene de profundo y digno de ser comprendido. La tarea del narrador será, según el autor de *Tiempo de silencio*, la de aprehender en esos momentos inhabituales la forma del movimiento espiritual de los protagonistas de sus relatos. Todo lo que es inesencial debe ser, por consiguiente, excluido de la narración. La materia narrativa debe estar constituida sólo por lo que Luis Martín Santos denomina las *esenciales ocasiones*.

Varios críticos, entre ellos Ramón Buckley en sus *Problemas formales en la novela española contemporánea*, han conectado la novela de Luis Martín Santos con la de James Joyce. Esta relación es equívoca y, en todo caso, irrelevante, ya que ambas obras se rigen por poéticas totalmente diferentes. El principio estructurador del relato en la novela de Luis Martín Santos coincide, exceptuando el valor narrativo otorgado a lo inhabitual e imprevisto, con el principio de la novela tradicional, enunciado por Maupassant en el prefacio de su *Pierre et Jean*:

“La vie... laisse tout au meme plan, preipite les faits ou les traine indefiniment. L'art, au contraire, consiste a user des precautions et de

² MARTÍN SANTOS, Luis, *Apólogos y otras prosas inéditas*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pág. 152.

³ El modo narrativo de ambas novelas es, sin embargo, diferente. En *Tiempo de silencio* existe sucesividad cronológica; en *Tiempo de destrucción* hay, por el contrario, ruptura de la secuencia cronológica. La misma poética de lo esencial se resuelve, en el plano del modo narrativo, de modo diferente en cada una de las obras mencionadas.

preparations... a mettre en pleine lumiere, par la seule adresse de la composition les evenements essentiels et a donner a tous les autres le degre de relief qui leur convient, suivant leur importance...”

La novela, es, según este criterio, una organización, una ordenación verosímil de acontecimientos importantes:

“Soil fait tenir dans trois cents pages dix ans d'une vie pour montrer quelle a été, au milieu de tous les etres qui l'ont entouré, sa signification particuliere et bien caracteristique, il devra savoir éliminer, parmi les menus évenements innombrables et quotidiens, tous ceux qui lui sont inutiles, et mettre en lumiere, d'une façon spéciale, tous ceux qui seront demeurés inaperçus pour des observateurs peu clairvoyants...”

Sólo con James Joyce se produjo la ruptura de este principio que, hasta comienzos del siglo XX, se identificó con lo novelístico. Umberto Eco demuestra que en el *Ulises* no ocurren ya sólo cosas grandes, cosas importantes, sino que ocurren todas las pequeñas cosas, sin vínculo mutuo, en el flujo incoherente de su sobrevenir: Los pensamientos y los gestos, las asociaciones de ideas y los automatismos de comportamiento. La materia narrativa la constituyen todos los acontecimientos sin discriminación. Lo insignificante se nivela con lo significativo, lo inesencial con lo esencial. Todos los hechos, desaparecido el principio jerárquico, se hacen igualmente importantes. *La poética de la intriga*, que tiene su fundamento en la poética aristotélica, específicamente las normas que el filósofo daba para la construcción de una “intriga trágica”, es sustituida por la poética del corte a lo ancho, la cual implica la renuncia a la organización jerárquica y, por consiguiente, la asunción de todos los acontecimientos sin distinción.

La poética que rige a *Ulises* es, pues, diferente a la poética que rige a *Tiempo de silencio*. Esto invalida toda relación significativa entre ambas obras. Afirmar, por ejemplo, que ellas revelan una *notable semejanza* en la utilización del monólogo interior, significa simplemente desconocer que esta técnica, por el hecho de estar regida por principios de construcción distintos, tiene en cada novela una función, una forma y un sentido que hace arbitraria toda postulación de semejanza.

El carácter innovador de *Tiempo de silencio* no reside en el modo de construir el relato. Su singularidad está en la creación de un lenguaje que establece una distancia entre el lector y lo narrado, que relata pero a la vez desencanta el material narrativo, que interesa, intriga, crea el rito de la ficción, el ingreso de lo pasivo en lo narrado, pero que simultáneamente devuelve a los

lectores a sí mismos, les provoca, les incita a una postura personal, les impone una lectura crítica. Este distanciamiento se logra precisamente a través de la ironía. De ningún modo el decir irónico es secundario en *Tiempo de silencio*; es, por el contrario, un factor estructurante de importancia decisiva. El significado de la obra depende precisamente de su efectividad. Lo importante para Luis Martín Santos no es el logro de un nuevo estilo narrativo, la invención de una nueva forma novelesca, sino la conciencia misma del lector, y, por consiguiente, su poder para ser el sujeto de la historia. La necesidad de lograr este propósito le hace excluir implacablemente todos los estilos que absorben totalmente a los lectores en el relato y que por medio de una compasión desenfrenada o una emotividad exagerada pueden favorecer una total complicidad con la derrota del protagonista. Rechaza el tremendismo, el patetismo, el dramatismo, el sentimentalismo, la truculencia, el efecticismo, el énfasis, en síntesis, todos los estilos de participación capaces de impulsar a los lectores a identificarse completamente con la frustración de Pedro, a participar pasivamente en su conformismo silencioso. Sólo el decir irónico le hace crear una novela que, de modo simultáneo, representa y hacer juzgar la historia narrada. *Tiempo de silencio* es, en este sentido, una obra dotada de un poder mayéutico en que todo concurre a impresionar sin eliminar la facultad reflexiva, en que todo produce la solidaridad crítica e impide el contagio conformista.

En la novela hay una serie de hechos característicos de los folletines convencionales. El aborto, encarcelamiento, asesinato, miseria, frustración, enterramiento, etc., son tópicos de la cinematografía realista y la novelística social. Sin embargo, todos ellos están irónicamente desdramatizados en *Tiempo de silencio*. El objeto del lenguaje narrativo no es destacar el patetismo de estas situaciones. Por el contrario, toda la obra está sometida, a través del decir irónico, a un distanciamiento de todo lo trágico.

Su forma, regida por la consistencia de momentos narrativos y reflexivos, adquiere en este plano su valor más significativo. La perspectiva superior desde la cual los diversos sucesos son presentados, es asumida por un narrador provisto de una serie de rasgos que le confieren una personalidad definida y concreta. Los más perceptibles son, sin duda, su amplia erudición y un hábito reflexivo que descompone y suspende la trama novelesca, dándole a la obra un tono híbrido, genéricamente impuro que es importante precisar. El acontecer novelesco es interrumpido constantemente por extensas y significativas reflexiones que pertenecen a un plano distinto del narrativo-descriptivo. Son juicios, pensamientos, teorías, ideas del narrador formuladas de modo irónico y manifiestan su tendencia explícita a asumir de un modo crítico la historia por él relatada. Su discurso revela desde el comienzo la coexistencia de momentos narrativos y reflexivos que determinan la forma de *Tiempo de silencio*:

“Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: ‘Amador’. Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono. Yo miraba por el binocular y la preparación no parecía poder ser atendida. He mirado otra vez: ‘Claro, cancerosa’. Pero, tras la mitosis, la mancha azul se iba extinguendo. ‘También se funden estas bombillas, Amador’. No; es que he pisado el cable. ‘¡Enchufa!’ Esta hablando por teléfono. ‘¡Amador!’ Tan gordo, tan sonriente. Habla despacio, mira, me ve. ‘No hay más’. ‘Ya no hay más’. ¡Se acabaron los ratones!...” (p. 5)

Este pórtico de la obra nos introduce directamente en el monólogo de un investigador mientras realiza sus experimentos y en el diálogo con su auxiliar de laboratorio. La repetición de determinadas palabras y la utilización del pretérito verbal en su forma imperfectiva sugieren la continuidad y monotonía de los trabajos de laboratorio. Esta rutina es alterada por el término de las ratas traídas especialmente de Illinois para realizar los experimentos. El fluir silencioso de los pensamientos del investigador revela que este hecho, estructuralmente el motivo generador de la tensión novelesca, significa la imposibilidad de continuar sus investigaciones por falta de presupuesto.

Inmediatamente después, sin palabras introductoras que adviertan del cambio, hay una extensa reflexión del narrador que comienza con una descripción enumerativa en la cual la anáfora tan intensifica y da énfasis a la idea de privación que rige la totalidad del discurso:

“Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceañeras...” (p. 11-12)

Lo que devenía pura narración se ha tornado meditación, pensamiento, idea. Es evidente que estas reflexiones suspenden el fluir del movimiento novelesco, el desarrollo y la continuidad de la tensión que había comenzado a configurarse anteriormente. Esto es lo decisivo. Las meditaciones, generalmente irónicas, interrumpen siempre el relato en los momentos de mayor tensión. Cuando las posibilidades dramáticas del aborto de Florita, del enterramiento de Florita o del encarcelamiento de Pedro están desplegadas a un máximo, su relato es suspendido sistemáticamente por el narrador y reabsorbido por una

reflexión irónica. La función estética de este procedimiento que interrumpe el relato en sus momentos de mayor posibilidad dramática es producir una distensión que impide a los lectores abandonarse a una recepción puramente emotiva y los obliga a tornar a sí mismos para asumir éticamente las insuficiencias de que son testigos. La identificación paralizadora es, de esta manera, sistemáticamente destruida.

El ejemplo más significativo es el episodio del encarcelamiento de Pedro. Lo psicológicamente esperado es que el narrador se detenga a presentar explícitamente los horrores de la prisión, la humillación y la soledad del protagonista. Se produce, sin embargo, todo lo contrario, ya que el narrador hace una extensa narración irónica sobre los diversos usos que puede tener el lecho de una celda. Este recurso niega la posibilidad predominante en las novelas sociales de la época en que fue publicada *Tiempo de silencio*. En ellas, en efecto, el objeto del narrador es fundamentalmente representar de modo directo las imperfecciones de la realidad social española.

La forma de *Tiempo de silencio* sólo se explica, por consiguiente, por la voluntad de desdramatización que rige a toda la novela. Su hibridismo no proviene de una incapacidad de Luis Martín Santos para crear una obra narrativa pura. La coherencia y equilibrio, logrados en la disposición y gradación de los elementos heterogéneos que integran la totalidad novelesca, revelan que la coexistencia de lo narrativo y de lo reflexivo es absolutamente consciente. En otras palabras, la forma de *Tiempo de silencio* es la respuesta a una determinada conciencia que su autor tuvo de lo que debía ser el novelista, la novela y los lectores. La necesidad de evitar la identificación paralizadora del lector con los hechos narrados se ha resuelto estéticamente en una forma novelística dotada de una estructura narración + reflexión irónica + prosecución de la fluencia narrativa + reflexión... y así sucesivamente— en la cual existe íntima determinación entre los elementos constitutivos y de ningún modo una mera y simple yuxtaposición. Todo intento de valorar estos aspectos en forma autónoma dará una idea incompleta e imperfecta de la novela, pues los dos planos que la integran son independientes e inseparables. La narración solicita la reflexión irónica. Sin ella, la novela se convertiría en un mero melodrama social.

La desdramatización de *Tiempo de silencio* no se debe, pues, a un puro exhibicionismo o a un divertimento refinado. Su sentido, fundamentalmente es moral, constructivo. Revela el drama y la tragedia de la España contemporánea en todo su significado. Y esta significación surge en la novela desde sí misma y se mantiene con mayor efectividad al no revelarse por el discurso explícitamente dramático del autor, sino a través de un lenguaje lúdico, de

narraciones y reflexiones irónicas, de una estructura novelística que, aunque trágica y dramática, está tratada rehuyendo el dramatismo, desmitificando la tragedia. El sentido moral de este distanciamiento reside fundamentalmente en el hecho de que impide la identificación puramente sentimental con lo narrado, de que excluye la conmiseración pasiva, la compasión paralizadora:

“No obstante, en el momento en que la mano diestra —que empuñará un mundo— quiere abrir la puerta de su alcoba ascética de sabio, es la mano siniestra la que con fruición acariciadora entreabre el cáliz deseado.

Dorita se sorprende apenas cuando siente sobre su cuerpo las manos dudadoras. Tras un estremecimiento, dice susurrante:

—¿Eres tú...? ¡Cariño!

Pedro se hunde sin poder apenas distinguir lo que es cuerpo de lo que es tibieza acogedora... (p. 84)

Este episodio tiene importancia decisiva en la novela. Representa el momento en que Pedro es derrotado en lo que podríamos llamar la prueba de la tentación de la diosa. Su propósito subjetivo era liberarse del compromiso con una realidad prosaica, materialista, convencional. Su fracaso en la prueba de las “parcas”, según denomina el narrador a la tríada femenina que regenta la modesta pensión del protagonista, revela su incapacidad para rechazar en la práctica las tentaciones que la realidad le presenta para absorber su propósito, para neutralizar su resistencia a repetir los gestos habituales. El narrador sabe lo que Pedro aún se niega a reconocer y expresa este discernimiento de manera irónica. Su lenguaje desmitifica, a través de la simple representación de la ambivalencia de un gesto, el heroísmo del protagonista. Revela que todo lo que se dice a sí mismo es negado por su obrar, que todo lo que cree ser está en contradicción con lo que hace. Pedro carece, en realidad, de voluntad para imponer su idea a la realidad. Su protesta es meramente subjetiva y, por eso mismo, inoperante. Su espíritu lo inclina a desasirse de la realidad mediocre, pero su estrato fisiológico lo atrae a ella en forma grotesca. La realidad no sólo continúa igual, sino que lo somete a una constante irrisión. Todo se torna, de esta manera, en pura tragicomedia, según podemos observar en la descripción del estado de Pedro en el día siguiente a la posesión de Dorita:

“En entrando, un aroma desagradable y ácido mezclado con vapores alcohólicos, les hizo adivinar lo que iban a ver, que fue las sábanas manchadas de vómito vinoso y al arcángel yacente envuelto en ronquidos y mancillado por sus mismas deyecciones, lamentable imagen de la con-

dición humana y no divina que nuestros primeros padres nos legaron. (p. 105)

La fórmula "arcángel yacente" es una de las expresiones irónicas de mayor efecto artístico de las empleadas por el narrador para designar la contradicción constitutiva del protagonista. Él es un arcángel, pero yacente. Es, en otras palabras, un arcángel degradado. El valor sintético de la fórmula está en el hecho de que todos los valores positivos implícitos en el primer vocablo, son inmediatamente anulados por los valores negativos sugeridos por la segunda palabra. Estar yacente es, en realidad, la negación de la esencia del arcángel. El resultado es grotesco, tragicómico. Es lo que les pasa a aquellos que pretenden ser diferentes a la realidad sin tener la voluntad necesaria para imponerse.

La función del distanciamiento revela en los dos fragmentos transcritos el valor decisivo que tiene en la novela. El lector se identifica con la actitud del protagonista, pero nunca totalmente. Sólo de manera limitada. La ironía es el elemento creador de esta perspectiva necesaria. Es ella la que permite que el lector se retire en el momento oportuno del inconformismo de Pedro para juzgarlo, la que lo obliga a continuar siendo libre para meditar en las causas de la derrota narrada. La estética de Luis Martín Santos es, en este sentido fundamental, diferente a la de muchos novelistas españoles contemporáneos. El objeto del lenguaje narrativo de las obras de Armando López Salinas, Jesús López Pacheco, Andrés Bosch, Manuel San Martín, por ejemplo, es conmover a los lectores, identificarlos completamente con los protagonistas. La preocupación fundamental de los narradores de sus novelas es lograr estos efectos. La narrativa del autor de *Tiempo de silencio* se opone radicalmente a este tipo de literatura. La conmiseración y la compasión son para él efectos falsos que sustituyen a los efectos auténticos. El efecto de su obra es, en consecuencia, distanciarse sistemáticamente de los sentimientos que, por ser puramente pasivos, sólo contribuyen a que la realidad continúe siendo imperfecta, insuficiente, irracional. El lector no debe identificarse con el protagonista, sino discutirlo; no debe compadecerlo, sino juzgarlo; no debe abandonarse pasivamente a la idea de la fatalidad de su derrota, sino conservar una libertad que le impulse a la desmitificación de esa realidad. La estética de Luis Martín Santos, caracterizada por el fenómeno del distanciamiento, tiene una profunda significación ética.

Podemos decir, en efecto, que el estilo irónico en *Tiempo de silencio* tiene dos sentidos fundamentales: una función estética a través de la cual se dramatiza lo narrado y una función ética que consiste en impedir a los lectores el abandono a los falsos efectos. Todo intento de estudiar la novela excluyendo

estas funciones simultáneas e interdependientes de la ironía lleva a conclusiones erróneas. Es lo que le ha pasado a Pablo Gil Casado en su examen de *Tiempo de silencio*, incluido en su libro *La novela social española*:

"...son diversos factores de un problema que el novelista analiza y de las preguntas que se formula. ¿Qué es lo que se puede esperar del actual hombre español? ¿Cuál es su perspectiva, su destino? Para encontrar una respuesta examina el sentido de la vida y de la conciencia nacional, y al darse cuenta cuál es la realidad, la critica cínica y despiadadamente y, además, la ridiculiza. Pero por debajo de la burla queda el pesimismo, el dolor y, en resumen, una total desesperanza. (p. 280)

"(...) En resumen: Pedro viene a ser la encarnación viviente de la derrota, de la desesperanza, de la resignación, sentidas en el ámbito nacional y, sin duda, por su creador." (p. 284)

Estas afirmaciones son totalmente erróneas. En ningún sentido Luis Martín Santos participa del conformismo final del protagonista. Lo que ha sucedido es que Pablo Gil Casado, ignorando el efecto distanciador del lenguaje narrativo de la obra, ha identificado mecánicamente el pensamiento de Pedro con el de su creador. El resultado es el señalado. La resignación del protagonista se atribuye también a Luis Martín Santos. Se desconoce, en consecuencia, que *Tiempo de silencio* surge de un inconformismo irrenunciable. En la misma obra hay una reflexión sobre la génesis de *El Quijote* que permite explicarnos la génesis de *Tiempo de silencio*:

"Pero no se sabe quién fue aquel a quien llaman Don Miguel que conociera la calle provinciana, tranquila y limpia. Nunca dominado por la furiosa locura que, sin embargo, dormitaba en él: sólo la soñaba y expulsando fantasmas de su cabeza adolorida, evitó acabar siendo el Mesías..." (p. 62)

Estos pensamientos no están introducidos de modo arbitrario en *Tiempo de silencio*, pues el deseo de mejorar el mundo que tiene su protagonista está asociado en ella con el deseo de Don Quijote. La imposibilidad de Pedro para realizar el ideal de la investigación es homóloga a la imposibilidad de Don Quijote para realizar el ideal caballeresco. La relación es, sin embargo, puramente irónica ya que Pedro carece de todas las cualidades que otorgan carácter heroico a la lucha de Don Quijote contra la realidad prosaica. Lo que interesa destacar no es sólo este paralelismo irónico entre dos fracasos, sino el

hecho de que las reflexiones sobre Cervantes evidencian implícitamente el significado que Luis Martín Santos otorga a su novela *Tiempo de silencio*. Esta es la única forma a través de la cual puede objetivar su descontento, la única posibilidad que tiene para exteriorizar su inconformismo. Su literatura es, en definitiva, la única forma de praxis contra el "tiempo de silencio" predominante en el país. En ella representa, en efecto, la "derrota", la "resignación" y la "desesperanza", sentidas en el ámbito nacional. Su honradez de escritor le impide desconocer estos rasgos negativos de la España contemporánea. Negarlos le habría hecho mistificar la realidad. Lo decisivo, sin embargo, es que él se distancia críticamente de esos rasgos, que los rechaza sistemáticamente a través de la ironía. La forma, el estilo, los *leit-motivs*, etc., de *Tiempo de silencio* son, en este sentido fundamental, la respuesta estética de Luis Martín Santos a su toma de posición *contra* la realidad representada.

Es igualmente erróneo atribuir a Luis Martín Santos el pesimismo del monólogo final del relato, que ahora analizaremos para precisar su función artística en la totalidad novelesca.

El desenlace de la obra es el momento de la abdicación definitiva del protagonista:

"... Si yo me hubiera dedicado sólo a la ratas. ¿Pero qué iba a hacer yo? ¿Qué tenía que hacer yo? Si la cosa está dispuesta así. *No hay nada que modificar. Ya se sabe lo que hay que aprender, hay que aprender a recetar sulfas.*" (p. 216)

(Lo subrayado es nuestro.)

Pedro revela en estas palabras su degradación espiritual. Ha renunciado sin concederse el derecho de la rebeldía y de la lucha a realizar sus anhelos de liberarse de una realidad oprimiente. Ha admitido lo que todos quieren. Ha sustituido sus deseos imprecisos de modificar la realidad por la idea de que hay que adaptarse a ella. Todo rasgo heroico, toda voluntad de afirmación, toda esperanza en la perfección de sí mismo son remplazados por una disposición a la complicidad, por la tendencia a vivir sin objetivos y a vivir oscuramente. Nunca logrará renunciar en su interioridad de modo definitivo a sus anhelos, pero su realización es ya imposible. Lo que antes era una posibilidad latente se ha transformado ahora en una posibilidad efectiva. El protagonista se ha convencido de que *nada hay que modificar*.

La historia de este fracaso no es sólo una historia única, individual, irreplicable. El protagonista se objetiva, en efecto, en dos niveles constitutivos: es un individuo concreto, y simultáneamente, un tipo simbólico. Luis Martín Santos reconoce explícitamente este método de creación novelística en el prólogo anteriormente citado:

"¿En efecto, qué se le da al lector del destino de un hombre individual? ¿Qué se me da a mí a despecho de mi enfermizo afecto agustiano? ¿No son acaso las peripecias íntimas de esta ley gravitatoria de Agustín, en el fondo, solamente anecdóticas?"

No. Yo he llegado a pensar que más que anécdotas eran parábolas. Surgen, a veces, hombres parabólicos y la humanidad se nutre de tales paraboloides y bucea en su simbolismo durante siglos a veces; otras veces durante menos tiempo." (p. 149-150)

El destino de Pedro, igual que el de Agustín, es un destino singular y a un mismo tiempo característico. Los recursos otorgan valor representativo a esta historia. El más sencillo de ellos consiste en hablar del protagonista, designándolo sólo con el apelativo genérico de Pedro, lo que sugiere precisamente que la historia narrada no es singular, sino típica. El examen del monólogo final del protagonista evidencia el otro procedimiento a través del cual el autor de *Tiempo de silencio* otorga valor significativo a su relato. En forma imperceptible Pedro cambia durante su monólogo el pronombre "yo" por su plural "nosotros", la forma verbal "soy" por su plural "somos". Esta sencilla forma de amplificación convierte su drama particular en drama colectivo; revela que su fracaso es sólo uno más entre múltiples fracasos individuales.

Amador señala explícitamente el carácter típico del fracaso de Pedro:

"¡Cuánta pérdida de tiempo, don Pedro! Se lo digo yo que he visto tanta juventud gastada en esta casa..." (p. 195)

La resignación pasiva de Pedro a los valores de una sociedad para la cual toda inquietud y toda aspiración son extrañas, no significa una reconciliación absoluta. Por el contrario. El personaje se repliega sobre sí mismo y revela su descontento y su soledad en un lenguaje en el que se mezcla la voluptuosidad y la amargura, la desolación y el sarcasmo, la desesperación y el escepticismo. Su monólogo final está regido por el tema obsesivo de la impotencia. La impresión que le domina es la de que su destino ha sido determinado por poderes exteriores a su voluntad, a sus deseos, a su elección. Esta sensación de frustración, de paralización por el poder de las circunstancias está sensibilizado a través de un recurso de gran eficacia expresiva: es el *leit motiv* de las "mojamas":

"Somos todos mojamas tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado hasta que hagan su pequeño éxtasis silencioso." (p. 220)

Pedro se experimenta, pues, reducido a objeto, a cosa manipulable. El es igual que una mojada. No es sólo este motivo el que se reitera obsesivamente en el monólogo del protagonista, ya que todo lo que piensa o siente evoca la idea de privación, de carencia, de deficiencia. El *leit motiv* de la "castración" está, en este sentido, dotado de una máxima plasticidad. Pedro se siente, en efecto, privado de testículos. Con esta sensación objetiva el estado a que ha sido reducido. Es ahora un hombre desprovisto precisamente de lo que le hacía ser hombre: de la libertad para construir a sí mismo su destino.

El título de la obra está extraído en este monólogo final del protagonista:

"...Estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alta que es (en sí), silenciosa, o con los rayos de deutones, o con los rayos gamma o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo. También castran como los rayos X. Pero yo, ya, total, para qué. Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido." (p. 219)

El nombre de la novela proviene precisamente de la fórmula con la cual Pedro quiere expresar su impotencia. El *Tiempo de silencio* es para él un estado de expiración y no de aspiración; no significa reposo y serenidad interior, sino desintegración y disolución. No es la etapa de la creación y del dinamismo, sino de la incapacidad creadora y de la pasividad más absoluta.

La reconciliación de Pedro con la ciudad tiene, en consecuencia, un sentido totalmente negativo. El tiempo de silencio al que se ha incorporado se caracteriza por la complicidad con las deficiencias de la urbe. Este es el sentido último de su renuncia: la complicidad. La tensión ha terminado. Su inquietud ha sido absorbida y la sociedad lo ha recuperado totalmente. Ahora sólo existe una desesperación pasiva incapaz de dinamizar por sí misma la narración. La novela debe llegar necesariamente a su término.

La ironía revela aquí su función decisiva. A través de ella Luis Martín Santos se distancia del conformismo de Pedro. No se identifica, pues, con este personaje. Por el contrario. Relata la historia de su fracaso en forma crítica; presenta la formación de un hombre mediocre, pero sin dramatizarla; revela inexorablemente las fuerzas sociales que han decidido el destino del protagonista y con la misma veracidad inexorable pone de relieve sus deficiencias. El valor último de la novela reside, en este sentido, en que se distancia, a través del lenguaje irónico del narrador, de una sociedad que margina a los descontentos y, simultáneamente, de los descontentos que la rechazan sin tener la

voluntad necesaria. El inconformismo no es destruido, según Luis Martín Santos, porque sea en sí mismo utópico, innecesario o absurdo, sino por la falta de valor humano de los que son sus portadores.

Es efectivo que Luis Martín Santos lo critica todo, es innegable que todo es desmitificado por él de modo sistemático, pero lo hace porque cree que la negatividad por el perseguido no es inalterable, inmodificable. La naturaleza humana no es para él una constante históricamente inmutable. Esto sería un rasgo irracionalista y conservador. El que no cree en la capacidad de evolución del hombre, habitualmente no quiere tampoco que el hombre, y con él la sociedad, cambien. La diferencia de Luis Martín Santos con el protagonista de su novela es, en este plano, fundamental. Él tiene la esperanza en la posibilidad de una transformación. Más aún, la detecta en la misma realidad insuficiente por él representada:

"Es preciso, ante estas ciudades, suspender el juicio, hasta que repentinamente —o quizá poco a poco aunque esto apenas es creíble— tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos, hasta que esa sustancia que se arrastra ahora por el suelo se solidifique, hasta que los que ahora ríen tristemente aprenden a mirar cara a cara a un destino mediocre y dejen vacías las grandes construcciones redondas o elípticas de cemento armado para recogerse en la intimidad estrecha de sus casas." (p. 13)

La realidad representada en *Tiempo de silencio* posee en sí la posibilidad de un cambio. Pero sólo en estado larvario. Luis Martín Santos no sabe aún dar forma a este aspecto germinal, no logra objetivarlo en personajes novelescos, pero intuye que existe objetivamente. La metrópolis sensibilizada en la novela, de la cual la más lograda expresión simbólica es la familia que regenta la pensión de Pedro, niega el devenir, evocando, en obsesión perenne, glorias pretéritas, figurándose ser aún aquella que describe la historia. Se mira en sus leyendas donde se encuentra grande y se niega a mirarse frente a frente para captarse en toda su pequeñez. La regeneración de la ciudad sólo se producirá cuando se sustituya la ficción por la realidad, el parecer por el ser; necesita retornar a sí misma para lograr un conocimiento que le haga renunciar a tener cualidades que ya le están rehusadas, que le hagan, a través de la reflexión y la crítica, reconocer sus límites objetivos. La esperanza de Luis Martín Santos en el porvenir se manifiesta, de este modo, en una praxis de la autenticidad, aunque ignore la naturaleza de los hechos que la posibilitarán. Desmitifica el presente del que es testigo porque cree en un futuro distinto. Ignoramos la evolución que experimentó su pensamiento después de haber

escrito *Tiempo de silencio*. Sólo conocemos el prólogo de su otra novela, aún inédita, que él denominó con el significativo título de *Tiempo de destrucción*. En todo caso, el fragmento transcrito de su única obra narrativa publicada revela que el pesimismo a él atribuido, por desconocimiento de la función distanciadora del lenguaje irónico, es la máxima deformación que puede hacerse a su pensamiento sobre la problemática del intelectual español y, por consiguiente, sobre la problemática de la España contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras leídas del autor.

- MARTÍN SANTOS, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
MARTÍN SANTOS, Luis, *Apólogos y otras prosas inéditas*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
MARTÍN SANTOS, Luis, *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*, Barcelona, Seix Barral, 1964.

2. Bibliografía sobre la obra narrativa de Luis Martín Santos.

- BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968, pp. 195-209.
CURUTCHET, Juan Carlos, *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo, Alfa, 1966, pp. 68 y 100.
DOMENECH, Ricardo, *Ante una novela irreplicable*, en *Insula*. No. 187 (junio, 1962), p. 4.
GEORGESCU, Alexander, *Lo real y lo actual en Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, en "Nueva Revista de Filología Hispánica", No. 1, 1971, pp. 114-120.
GIL CASADO, Pablo, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1968, pp. 274-290.
GRANDE, Félix, *Luis Martín Santos: Tiempo de silencio*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", No. 158 (febrero 1963), pp. 337-342.
LAGUNA IGLESIAS, Antonio, *Treinta años de novela española*. (1938-1968), Madrid, 1968, T. I.
LÁZARO CARRETER, Fernando, *El realismo como concepto crítico en literatura*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", No. 238-240, pp. 146.
REY ÁLVAREZ, Alfonso, *En torno al realismo como concepto crítico literario*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", No. 248-249 (agosto-septiembre 1970), pp. 540-541.
ROJAS, Carlos, *Problemas de la nueva novela española*, en "La Nueva Novela Europea", Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 121-135.
SHERMAN H., Eoff y SCHRAIMAN, José, *Dos novelas del absurdo: L'étranger y Tiempo de silencio*, en "Papeles de San Armandans", No. CLXXIII, 1970, pp. 213-241.
SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo* (en busca del pueblo perdido), Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 352-365.
WINECOOF DÍAZ, Janet, *Luis Martín Santos and the contemporary spanish novel*, en "Hispania", vol. LI, number 2 (mayo 1968), pp. 232-238.

ALFONSO SASTRE: DRAMATURGO Y ACTIVISTA

DRA. T. AVRIL BRYAN
Universidad de
Rhode Island

ALFONSO SASTRE, el dramaturgo y hombre de letras, ha sabido ser una figura de controversia en el teatro español contemporáneo. Ha sido atacado y alabado, defendido y despreciado. No obstante, él ha seguido escribiendo dramas y ha tratado de defender su posición en varios artículos. A causa de estas opiniones tan opuestas, Sastre ha sido el tópico de muchos artículos eruditos que tratan de su teatro y también de sus ensayos. Tal vez él es el dramaturgo más discutido hoy día en España. Un crítico ha sugerido que el nombre de Alfonso Sastre es más bien conocido que su teatro —por lo menos en España—, puesto que Sastre es un autor que "ha sabido llevar su voz de protesta y disconformidad más allá de los ámbitos específicos de su dedicación literaria... y que su obra dramática no ha encontrado los cauces oportunos para su libre y normal expresión en los escenarios".¹

No es una coincidencia insignificante que el apuro actual de Sastre ha causado una inquietud internacionalmente en grupos políticos y literarios. Sastre y su esposa, psicóloga Genoveva Forest, fueron encarcelados en el otoño de 1974 por las autoridades españolas a causa de unos crímenes supuestos que Genoveva cometió contra el estado. La esposa de Sastre estaba implicada en unas bombas explosivas en Madrid durante 1973 y 1974, y fue acusada de estar comprometida con unos terroristas vascos del asesinato del primer ministro almirante Luis Carrera Blanco, en diciembre de 1973. Según la ley española un esposo es responsable legalmente de los crímenes cometidos por su esposa.² Se ha atacado a Sastre el dramaturgo para destruir su prestigio.

¹ DOMÉNECH, Ricardo, "Notas de bibliografía teatral", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 233 (may 1969), p. 470.

² Véase Barbara Probst Solomon, "Torture in Spain", *The New York Times*, 25 november, 1974.