

MADRID, AÑOS 40, DE LA CHABOLA AL SALÓN: ANÁLISIS ESPACIAL DE LA NOVELA *TIEMPO DE SILENCIO*

El objetivo de este artículo es analizar el tratamiento y las características de los espacios narrativos en la novela de Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, tanto desde el punto de vista estilístico y retórico como desde la óptica del significado sociocultural. Se comprueba como los distintos espacios por los que transita el protagonista, desde la barriada marginal hasta los salones de la clase alta madrileña pasando por la pensión, representan una radiografía literaria de una época concreta de la sociedad española (la década posterior al desastre de la Guerra Civil), a la par que se observa el determinismo que cada espacio ejerce, como en una tragedia clásica, sobre los personajes que lo frecuentan.

Palabras clave: Martín-Santos, novela española del XX, realismo, Madrid, clase social

El psiquiatra Luis Martín-Santos publica, en 1962, una novela que iba a marcar un hito en la historia de la literatura española. *Tiempo de silencio*, tal como reza la contraportada de la edición de Seix Barral (1976), destaca en el panorama del momento gracias a “su decidido y revolucionario empeño por alcanzar una renovación estilística a partir –ya que no en contra- del monocorde realismo de la novela española”. Si nos atenemos a la clasificación de la novela del siglo XX español realizada por Gonzalo Sobejano (2005) estamos ante una obra que rompió con los presupuestos de la novela social, vigentes desde el final de la Guerra Civil hasta los años 60 y con frutos tan aclamados como *El Jarama*, para dar paso a otro tipo de novela: “*Tiempo de silencio* es el prototipo de novela estructural, o quizá exactamente su germen” (Sobejano 2005: 371). Y según Sobejano, los cinco postulados definitorios de la novela estructural son: presentación del personaje por medio de cambios de entidad, punto de vista y molde narrativo; utilización de una situación primaria unipersonal como marco que contiene un vasto cuadro de argumentos; disconti-

nuidad y desorden evocativo como expresión de la pérdida y búsqueda de la identidad; innovaciones en la presentación gráfica; persecución de riqueza, complejidad y potencia idiomáticas.

Tras este encuadramiento general, vamos a centrarnos en el análisis del tratamiento espacial en *Tiempo de silencio*, novela con una trama calificada de simple y poco original por la crítica. De hecho, según Gil Casado (1975: 277), “el verdadero propósito de la novela es mostrar la sociedad madrileña en sus diferentes estratos, vistos como compendio del *hombre ibero*, del ambiente y del carácter nacional”. Esos diferentes estratos se concretan en tres: tres espacios distintos para tres clases sociales, baja, media y alta, pues como afirma Buckley (1968: 195), “Martín-Santos escoge los tres hábitats característicos en la vida matritense de cada una de estas clases (la chabola, la pensión, la mansión suntuosa)” .

Así pues, los ambientes de la familia de Matías serían representativos de la clase alta; el prostíbulo y las chabolas, de la baja; el café y la pensión, de la media. Con esta clasificación disintiremos de la opinión de Gil Casado (v. 1975: 277), el cual incluye la pensión en los espacios característicos de la clase baja. Creemos, por el contrario, que la pensión es la mejor muestra de ambiente de clase media, pues la familia de Dorita no deja de pertenecer a la pequeña burguesía madrileña con negocio propio, sin mencionar el tipo de costumbres y la ideología de clase media que impregna todo este ámbito y que más adelante analizamos.

Más allá de los espacios propios de una determinada clase, en *Tiempo de silencio* también se hallan ejemplos de espacios aglutinantes de diferentes tipos de ciudadanos, como son el cine donde tiene lugar la conferencia de Ortega y Gasset y el espectáculo de la revista, ámbitos que trataremos aparte en este trabajo. Y, por supuesto, el espacio general donde se localizan todos los señalados, la gran metrópoli repleta de contrastes, símbolo de la nación española, Madrid, con cuyo análisis comienza este artículo.

1. Madrid, ciudad congelada en un tiempo de silencio

La ciudad donde se desarrolla la trama de *Tiempo de silencio* es presentada al inicio de la novela a través de una enumeración que ocupa casi una página y media. Con el recurso de dejar en suspenso la primera parte de la oración consecutiva “Hay ciudades tan descabaladas...” (Martín-Santos 1976: 13)¹, hasta la segunda cláusula de la proposición, “que no tienen catedrales” (15), se desarrolla una especie de mosaico con

1 Todas las citas del texto de Martín-Santos se hacen por la edición de Seix-Barral de 1976. A partir de ahora, sólo indicaremos el número de la página donde aparece la cita.

35 teselas que presentan la realidad madrileña, una realidad que en ocasiones es extensible al resto del país. En el sintagma “tan pobladas de un pueblo achulapado”², el lector no duda en atribuir tal rasgo a la capital (el chulo o chulapo es definido por el DRAE como “individuo de las clases populares de Madrid”), sin embargo, ante la frase “tan poco visitadas por individuos de la raza nórdica”, se puede enlazar esta característica con España en general.

A lo largo de la inmensa enumeración hay referencias a aspectos muy diversos de la capital española. Se encuentran alusiones históricas (“tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras”), geográficas (“tan lejanas de un mar o de un río”), socioeconómicas (“tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza”), idiosincrásicas (“tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceañeras”), idiomáticas (“tan incapaces para hablar su idioma con la recta entonación llana”), religiosas (“tan agitadas por tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular”) y artísticas (“tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres”).

Tal despliegue de características desde diferentes ópticas, tal abigarramiento de motivos tomados de distintos niveles de la vida e historia matritense, ofrecen un vasto y curioso panorama, que ayuda a entender la afirmación siguiente del narrador del texto: “De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser” (16).

El tipo de ciudad (o país) donde uno vive, marca y constriñe su desarrollo personal y si la ciudad es como la descrita mediante la extensa enumeración, las consecuencias sobre sus habitantes no pueden ser más negativas. La existencia se transforma en algo insípido, vacuo, en un sinsentido, (“nos limitaremos a [...] contemplar en una plaza grande el rodar ingenuo de los soldados los domingos mientras los pájaros se suicidan uno a uno en el gran vientre vacío del caballo”³). Las relaciones humanas están basadas en el provecho (“a frecuentar una sala de fiestas hasta que el portero gigante de uniforme verde nos conozca y nos deje pasar sin entrada”) y en las apariencias (“a hacer como que vamos al cine yéndonos al cuarto de la pensión con su colcha roja”). Todos los actos poseen un tinte sórdido e inmoral (“a preguntar a un taxista de

2 Todos los fragmentos extraídos, hasta que no se indique lo contrario, se localizan entre las páginas 13 y 15 de la obra.

3 Las citas de esta párrafo se hallan en la página 15.

ojos amarillos de gato de qué modo es posible hacer una estafa en una tienda de paños”). Y, por supuesto, se desvanece el ansia de superación o mejora de las circunstancias (“a abrazar a los borrachos que dimiten de la realidad”).

La perniciosa influencia de Madrid sobre el ánimo de Pedro, el protagonista, explica parcialmente su dejadez ante un destino en principio indeseado: constituirse en ramplón médico de provincias sin expectativa de cambio alguna.

2. Espacios de la clase baja: miseria, primitivismo y violencia

“Los soberbios alcázares de la miseria” (42), o sea, las chabolas, son el espacio consagrado a las clases más bajas de la ciudad, suburbios contruidos a partir de los desechos de la metrópoli hasta los que se aproximan, desde los pueblos atrasados de la meseta, menesterosos ilusionados en prosperar al arrimo de la gran urbe. La realidad pronto se les pinta más dura de lo imaginado y resulta prácticamente imposible dar el salto necesario para escapar de la mísera periferia. La familia del Muecas es el ejemplo perfecto de espécimen humano de tal hábitat, un espacio presentado por el narrador desde una cínica ironía pues “¿de qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero!” (43).

En el primer acercamiento a las chabolas, se describe su aspecto tal como las ve el protagonista subido a un montículo. El poblado se localiza entre dos montañas, una de escombros y la otra de basura y está conformado por “oníricas construcciones confeccionadas con madera de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, [...] con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, [...] con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas” (42). Es decir, los propietarios de las chabolas las han construido con los más variopintos desperdicios y a base de mucho sufrimiento. Pero a medida que Pedro va acercándose al poblado, descubre una serie de contradicciones: lámparas de cristal o gruesas alfombras adornan estas “mansiones”, síntoma de la dilapidación estúpida de las escasas posibilidades de sus moradores, presentados jugando a la brisca ociosamente en pequeños grupos.

Siguiendo con la descripción que el narrador ofrece de tan exótico lugar, debemos hacer referencia a su peculiar concepción de la sexualidad, puesto que es común encontrar allí “matrimonios en edad de activa vida sexual compartiendo el mismo ancho camastro con hijos ya crecidos a los que nada puede quedar oculto” (43). Y es que, tal como se

señala en el texto “¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania?” (44). Uno de los aciertos de esta descripción es asimilar al poblado chabolista rasgos característicos de las tribus primitivas, como la inexistencia del tabú del incesto.

Al descender a este submundo, se transmite la sensación de marchas atrás en el tiempo, de viaje hacia las cavernas del paleolítico o hacia el corazón de las selvas africanas⁴. No sólo el sexo, sino también la propiedad (tiene más derechos y más parcelas el que primero llegó), las jerarquías (basadas en el dominio por la fuerza física y en un machismo extremo), la religión (más bien una mezcla de supersticiones varias), los remedios medicinales y la salubridad (como queda patente en el aborto fatal practicado por “el mago de la aguja” (107) a Florita y en la intención de las mujerucas que pretenden salvarla poniendo entre sus piernas una ramita de hinojo), son entendidos como en un estadio evolutivo muy anterior al de la sociedad del semidesarrollo que, en 1949, representaba Madrid.

El rey de estos lares es el Muecas, con el que el narrador no escatima dosis de ironía: “El ciudadano Muecas bien establecido, veterano de la frontera, notable de la villa, respetado entre sus pares, hombres de consejo, desde las alturas de su fructuoso establecimiento ganadero veía a los que -un trapito alante y otro atrás- pretendían empezar a vivir recién llegados” (58). El establecimiento ganadero⁵ no es otro que la misma chabola de tablones de madera y trapos donde duermen él, su esposa y sus dos hijas en el mismo colchón, rodeados de jaulas repletas de ratones “colgadas artísticamente al tresbolillo, procurando una distribución armoniosa de los huecos, de las luces y de las sombras como en una pinacoteca cuyo dueño –excesivamente rico- ha comprado más cuadros de los que realmente caben.” (54). El tratamiento irónico se mantiene en todos los comentarios sobre el Muecas y su mundo.

4 Juan Villegas en su obra *La estructura mítica del héroe en el siglo XX* (1973: 217) destaca: “El mundo miserable de las chabolas en la novela, aun conservando su entidad real que llega a ratos a lo macabro, sus mezquindades, miserias y tristezas, adquiere una dimensión gigantesca a través de su sumersión en el mundo primitivo, arcaico y mítico”. La obra de Villegas aborda de un modo particular la novela que nos ocupa, puesto que analiza la historia de Pedro bajo los parámetros estructurales de la aventura mítica del héroe. Así, localiza los mitemas de la llamada (la falta de ratas y su necesaria búsqueda), el viaje (el itinerario efectuado tras abandonar el hogar-pensión), la aventura de la noche (el café, el estudio del pintor, la borrachera, el prostíbulo, la habitación de Dorita, el regreso a las chabolas para el aborto), el morir-renacer (la estancia en la cárcel y su liberación), etc.

5 Resulta interesante, a este respecto, el apunte de Ramón Buckley (1968: 208) sobre la concepción que posee don Pedro de la chabola del Muecas, puesto que, al considerarla un laboratorio biológico, no deja de estar “soñando” tal como lo hacía Cervantes al pensar que los molinos de viento eran gigantes. Se pone de relieve el paralelismo entre las dos personalidades de estos antihéroes, en ambas prevalece la ilusión y ambas se dan de bruces contra la cruel realidad.

Aparte del universo de las chabolas, podemos considerar como ámbito de las clases bajas o marginales el prostíbulo de doña Luisa, donde Pedro y Matías acaban su noche sabática de borrachera y al que, posteriormente, acuden en demanda de ayuda para ocultar al perseguido investigador de la justicia. La dicha doña Luisa es la emperatriz de este “palacio de las hijas de la noche” (147), de este “alcázar de las delicias” (84) o bien de este “hormiguero” (147), como también se le designa, haciendo referencia a la esclavitud a la que son sometidas las “sacerdotisas” (85) del deseo bajo el yugo de esta mujer omnipotente: “Inmóvil pero siempre providente, reposaba como hormiga-reina de gran vientre blanquecino, la inapelable y dulce dona Luisa. Como su homóloga en el otro reino de las sombras, era también capaz de transformar las jóvenes criaturas [...] en infatigables obreras ápteras; y también como su homóloga, no precisaba para esta triste pero rentable transformación [más] que simples modificaciones en sus hábitos alimenticios y vitales.” (147)

Al penetrar en el interior del prostíbulo, tras sortear las diversas dificultades para su acceso (colas de proletarios anhelantes, una viejecilla que hace las veces de portera, la autoridad de doña Luisa), los visitantes son conducidos a una sala donde se hallan expuestas las chicas como un muestrario fantasmagórico de carne, raso y carmín. La atmósfera allí es irrespirable tras horas de tabaco, toses, zapatos cargados de barro y cabezas fulgurantes de brillantina, pero lo más desagradable del lugar es el extremo silencio. Todos los hombres se envuelven de una capa de timidez y vergüenza ajena, evitando mirarse a los ojos y deseando subir cuanto antes a la habitación con la lamparilla de luz rosada: “Contrastando con el estruendo de la tumultuosa escalera y con la riqueza de elementos táctiles, aromáticos y visuales, un discreto silencio avergonzado daba un aire aún más litúrgico a la escena. El deseo mudo se expresaba en miradas casi de refilón, casi ocultas, casi disimuladas” (84).

Pero los dos protagonistas no son unos clientes cualquiera, para ellos reserva doña Luisa un trato especial, por eso los hace pasar a la sala reservada para las visitas, sala cuya descripción causa una sensación de vértigo y desconcierto al lector: “Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil, recogida en pliegues, acariciadora, [...] ascensor lanzado hacia la altura de un rascacielos de goma dilatada, calabozo inmóvil donde la soledad del hombre se demuestra, cesto de inmundicia, [...] matriz, oviducto, ovario puro vacío...”. La sala de visitas se asimila a una enorme vagina, al mismo acto sexual o la matriz del estado fetal. En cualquier caso, es un espacio inquietante, la seguridad que ofrece es ambigua y su protección posee un lado asfixiante, peligroso y sucio.

3. *Espacios de la clase media: estancamiento, asfixia y somnolencia*

En la novela *Tiempo de silencio*, la pensión ocupa el lugar preeminente entre los espacios típicos de la clase media española de la posguerra. En ella vive Pedro, sometido a la atmósfera opresora y hechizante que imprimen las tres mujeres dueñas de la casa. La pensión representa todos los valores de los cuales pretende huir el joven investigador (conformismo, falta de autenticidad, moral caduca, insulsez, dominio de las apariencias y el qué dirán sobre la libertad, utilitarismo...) pero, paradójicamente, el ambiente absorbente y cálido de ese espacio envuelve a Pedro hasta conseguir, finalmente, su total transformación o aniquilación moral en la noche en que accede a ir a la revista. Nada define mejor la pensión que el concepto “estuche” (94), tal como lo emplea el narrador.

Las tres mujeres de la casa, ocultando a duras penas un pasado deshonroso y sórdido, se proponen capturar al científico para casarlo con la más joven. Con tal fin, “la trimurti de disparejas diosas” (37) establece el ritual de la tertulia nocturna, a través del cual va avanzándose en la seducción, cuyo culmen tiene lugar la noche de la borrachera de Pedro con la visita al cuarto de Dorita.

El símbolo de todo este ambiente invariable y reiterativo, aburrido y pacato, es la pescadilla que se sirve los sábados para cenar: “La pescadilla mordiéndose la cola apareció sobre su plato, tan perfecta en sí misma, tan emblemática, que Pedro no pudo dejar de sonreír al verla. Comiendo esa pescadilla comulgaba más íntimamente con la existencia pensional y se unía a la mesa de mártires de todo confort que han hecho poco a poco la esencia de un país que no es Europa.” (60)

El siguiente fragmento de la obra de Jorge Riezu (1980: 43) define y concreta a la perfección el significado y simbolismo del espacio de la pensión en la novela *Tiempo de silencio*:

La pensión descrita por el autor con minuciosidad tiene valor de modelo analítico, a través del cual se simboliza una situación de estructura social peculiar. En el contexto de Madrid, la pensión es un producto y un resultado de los miembros de una clase social vergonzante, en declive social y económico, con pretensiones de independencia, con inseguridades de todo tipo, con búsqueda de un relativo anonimato, con interés por mantener situaciones pseudorománticas, con dolorosa manifestación de impotencia económica y social, pero con rebeldía frente al reconocimiento de un final que se impone. Por ello la pensión, como institución caracterizadora, significa mucho más que una instalación hotelera de nivel medio, puesto que en la estructura social general, es ámbito de vida y de realizaciones, de situaciones y de personajes de una picaresca española y madrileña permanente y no superada, que expresa mediocridad y subdesarrollo.

Otro ámbito de las clases medias, pero específico de los artistas y bohemios, es el café. En la novela de Martín Santos, el protagonista inicia su noche de sábado en el conocido café Gijón madrileño, el cual es retratado desde la ironía con una metáfora sorprendente, el café es una playa donde cada uno de los parroquianos trata de ser el sol que ilumina al resto: “La muchedumbre culta se derramaba por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan, cada uno de ellos era sol para sí y para el resto de los circumdeantes” (65).

En el café se desarrollan y exhiben las nuevas tendencias literarias (tal como en la playa se muestran los cuerpos), se imponen las ideas de unos y se desechan los postulados de otros, se dictamina qué libros vale la pena leer antes de morir. Tal ambiente se compara con un mantillo orgánico origen de la futura literatura española: “Crean un humus colectivo de cuya pasta flora inconscientemente todos se alimentan y así nunca alabando, criticando siempre [...] hablando sin parar y no escuchando, aseguran entre todos la continuidad generacional e histórica de ese vacío con forma de poema o garcilaso que llaman literatura castellana” (66). Así, el narrador pone en cuestión la capacidad creadora o transformadora de estas reuniones de intelectuales alrededor de un *gin-tonic*: “El bajorrealismo de su vida no llegaba a cuajar en estilo. De allí no salía nada” (68).

El café de *Tiempo de silencio* es descrito como un mundo atiborrado de muchachas universitarias en busca de un artista al que admirar boquiabiertas, de poetas mediocres ávidos de un flirteo rápido, de humo de cigarrillo, pedantería barata y penuria económica mal disimulada, todo ello aderezado por “los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía” (66).

4. Espacios de la clase alta: hipocresía, vacuidad e indolencia

La casa de Matías y la reunión pseudointelectual que en ella tiene lugar tras la conferencia del filósofo Ortega y Gasset, trasladan al lector al ámbito de la clase alta. El piso del amigo de Pedro es de un contraste extremo con la chabola donde Florita le ofrece a éste un vaso de amarga limonada, lo cual pone en evidencia las desigualdades sociales y económicas reinantes. Aquí, un sirviente les prepara una bebida sofisticada que el joven investigador ni siquiera puede identificar y una mujer diametralmente opuesta a la oronda consorte del Muecas les recibe con una amabilidad artificiosa. Se trata de la madre de Matías, no tan joven como cree el médico, la cual continuamente ensaya su aspecto ideal frente al espejo en una “voluntad de perfección que nunca descansaba” (125).

Alfombras que silencian los pasos, porteros que abren ascensores aterciopelados, ambientadores selectos, grandes cortinones que aíslan del mundo exterior, mesas de mármol blanco, óleos patinosos, agradable música de fondo, criados ubicuos y sillones de cuero donde Pedro siente hundirse su cuerpo “progresiva y lentamente a través de una serie de capas de plumón de pato, de acogedores almohadones y de muelles de fabricación británica totalmente silenciosos” (123), ningún lujo se echa en falta en esta vivienda de gente “bien” madrileña.

En cuanto a la escena de la reunión en esta misma casa, es importante destacar como el narrador hace gala de su incondicional ironía y juega a ridiculizar a los asistentes metaforizándolos en “pájaros culturales” (135) aleteando a través del “frondoso ramaje del cocktail” (136), exhibiendo su plumaje “con vaso de alpiste en la mano y lanzando sus gorgoritos en todas direcciones” (135).

La clasificación de la fauna avícola no tiene desperdicio. Desde “las aves jóvenes de rosado pico apenas alborotadoras” (135), es decir, las muchachas que comienzan a moverse por este tipo de fiestas sociales, hasta el “gran pájaro sagrado de vuelo nocturno, búho sapientísimo definitivamente instalado en lo más umbrío de la copa” (135), o sea, el erudito o sabio al que todos guardan respeto, existe una gran variedad de clases. El “pájaro-bobo” (el distraído), la “irresponsable avestruz” (el que da la nota o se sale de tono), las “grullas de piel endurecida” (las ancianas enjoyadas) y los “pájaros-toreros los pájaros-pintores y hasta, en más rara ocasión, los pájaros-poetas o escritores [que] podían, aunque hijos del pueblo, codearse allí con las aves del paraíso” (135).

El propio Pedro, pájaro-científico, al igual que el resto de pájaros-artistas, pese a su origen mediocre, es invitado a la fiesta gracias a su plumaje especial y su trino fuera de lo común. Sin embargo, los pájaros de alta alcurnia se distinguen “de los advenedizos, por finura de remos, longitud de cuello y plumaje por más alto modisto aderezado.” (136). Es decir, las distancias sociales siguen presentes en este tipo de reuniones donde la marca del nacimiento prevalece sobre cualquier otra característica.

En este espacio, Pedro se da cuenta de la frivolidad⁶ que existe tras la fachada de seres interesantes que poseen los bien situados, de hecho, se pregunta con qué objeto se ha hecho tal reunión, si se habla de todo menos del tema de la conferencia. En realidad, el narrador nos hace ver que Pedro se halla preso de dos sentimientos encontrados: el desprecio y la envidia. Pedro “sufre porque se obliga a sí mismo a despreciar lo que

6 De ahí la metamorfosis de los asistentes en pájaros, animales externamente bellos pero vanos e insustanciales.

en este momento miserablemente envidia [...] ¿No es más que un resentimiento de desposeído o su moral tiene un valor absoluto?” (140). Al joven investigador le repugna esa vida hueca de *cocktails* y sillones blandos, su intrascendencia y su falta de profundidad, pero al mismo tiempo desearía entrar dentro de la alta sociedad y ser reconocido y admirado como lo es Matías.

5. Espacios de reunión social

5.1. La revista o la alienación de la masa

Cuando, por fin, las tres mujeres de la pensión consiguen dar caza al iluso don Pedro, tras haber celebrado el “sarao” con todos los amigos y conocidos para celebrar la inminente boda, la futura esposa y la madre convencen al muchacho para que las acompañe al espectáculo de la revista musical. Al acceder, Pedro desciende el último peldaño de su degradación moral y se convierte en un componente más de esa masa sin aspiraciones ni criterio que ejemplificaba el ambiente de la pensión. “Pedro también, sí [...] rodeado de pueblo por delante, por detrás, por arriba, por abajo, frente al pueblo sublimado del escenario [...] reía y oía sus propias carcajadas tanto por el camino externo, aéreo, por el que llegaban anegadas en la comunidad total de la gran carcajada colectiva, cuando a través de sus propios huesos, a través del cráneo duro y de la masa encefálica cuajada de neuronas estudiosas” (225).

Según el narrador, en el escenario de la revista se reproduce el inconsciente colectivo de los españoles, de modo que todos los instintos sexuales reprimidos por la austera moral quedan liberados ante la visión de esa docena de pantorrillas deslumbrantes bajo los coloridos focos. De hecho, y contra lo que pudiera pensarse, los censores y demás fuerzas coercitivas no meten baza en estos espectáculos, sino más bien al contrario, sonrían congratulándose ante la satisfacción que en el pueblo producen. La revista es concebida, pues, como un opio para el pueblo, como una forma de amansar a las fieras, de ofrecerles bajo control lo que descontroladamente podría ser peligroso para el sistema.

Sin embargo, la novela trata de mostrar lo engañoso de este espectáculo; las luces, la distancia desde los asientos, la excitación colectiva, impiden un análisis frío de lo que allí se exhibe, aunque en un destello de lucidez Pedro reconozca ver sobre el escenario “una mujer gorda con una cadera muy gruesa cuya única virtud, aparte la proximidad a la perfecta forma esférica, es una cierta capacidad para los movimientos embolismáticos y para las agitaciones” (221). Sin embargo, el deseo es más fuerte que la realidad y el público entra en éxtasis general. Gozan

los hombres porque ven colmadas sus ansias de *voyeurismo*, y gozan las mujeres porque se ven realizadas como hembras en la procaz *vedette*. Y todo ello, pese a las numerosas deficiencias de la función: trajes mal zurcidos, desfasados decorados de cartón-piedra, sudor en las axilas, errores en la coreografía...

Al fin, lo que se oculta tras la fachada de la revista es “el alma colectiva de las muchedumbres, envueltas en el recuerdo de la historia feudal y fabulosa” (222). La masa, identificada con la representación, contempla un espectáculo que les remonta a una época antigua de vasallaje y los inunda orgullosamente del viejo “vivan-las-caenas”(222). Así se comprueba que “la abyección del pueblo bajo no es de signo meramente carnal [el vulgar disfrute ante la carne femenina], sino político [pues toleran y fomentan su opresión]” (Rey 1988: 75).

Retrotraídos a la sociedad estamental, comulgan con ella de buena gana aunque les toque la peor parte. Contemplando al títere-humano que hace cabriolas zalameras ante el aristócrata, al bufón dispuesto a recibir un puntapié en el trasero tras haber hecho reír un rato al rico y poderoso, se ven a sí mismos y asienten divertidos, y es que “en la vileza de un hombre puede reconocerse y sonreírla como a una vieja conocida la vileza de un pueblo” (225). Tras varios siglos, la revista confirma que nada se ha alterado, que la esencia española pintada por Goya sigue siendo la misma: conformismo, mediocridad y servilismo.

5.2. *La conferencia del filósofo indiferente a la realidad*

Cuando Pedro y Matías asisten a la conferencia del filósofo Ortega y Gasset en un cine madrileño, el modo de presentación de tal espacio resulta muy singular pues se concibe como una cosmogonía: “Como todo cosmos bien dispuesto también aquél en que el acontecimiento se desarrollaba estaba ordenado en esferas superpuestas. Había, pues, una esfera inferior, una esfera media y una esfera superior, cúspide y arbotante dinámico de todo el edificio” (130). La inferior corresponde al sótano del cine donde tiene lugar un baile de criadas, la media se refiere a la extensión de butacas de la sala principal, la superior, al escenario desde donde lee su conferencia el sabio.

Las dos esferas de arriba no guardan ningún tipo de relación con la más baja y viceversa. Por un lado, “los condenados del sótano no tenían noticia de lo que –tres metros sobre sus cabezas- estaba ocurriendo y a causa de ello no presumían que la más aguda conciencia celtibérica se iba a ocupar, de modo deliberado, de elevar el nivel intelectual de la sociedad a la que (indignos es verdad) ellos también pertenecían” (131). Por otro lado, “era posible observar la reciprocidad y perfecta simetría

del fenómeno, pues [...] ni siquiera el poderoso Maestro, tenía la menor noticia de la interesante realidad que bajo sus plantas se establecía” (132).

El baile, con su festivo y semierótico ambiente cargado de sudores y ritmos machacones, contrasta con la erudición intelectual que se vierte en la sala superior. Unos adoran al dios del hedonismo y otros al de la metafísica. Pero la solución al estado de cosas que se criticaba a partir del fragmento dedicado a Madrid (“Hay ciudades tan...”) pasa porque ambas esferas dejen de vivir de espaldas y se encuentren, sentando las bases de un mutuo acuerdo por progresar.

Es evidente que la mayor carga de crítica va destinada a la élite intelectual ensimismada y evadida de la problemática realidad. Esto queda patente en la ridiculización del conferenciante (aludido como el “Gran Buco”), en el exagerado reverencialismo de los asistentes al acto y en el estilo burlesco con que se expone la teoría orteguiana (la idea de que el objeto cambia según la perspectiva personal). Como explica Rey: “Lo que Martín-Santos trata de describir es el *fenómeno Ortega* en la sociedad española, es decir, la actitud de una intelectualidad que, vuelta de espaldas a las lacras sociales del país, disfruta de una veneración desmesurada entre las clases altas, aunque éstas conviertan la cultura en una serie de actos sociales totalmente triviales” (1988: 80).

En definitiva, el viaje que realiza el médico Pedro al recorrer, en su peripécia vital, cada estrato de la sociedad madrileña de los 40, ofrece la perfecta radiografía de una España derrotada por una guerra fratricida, condena a arrastrar sus ancestrales lacras de pueblo inculto y pícaro, y sumergida en una atmósfera decadente y chata. *Tiempo de silencio* es un retrato de la degradación moral de las clases sociales durante el primer franquismo, cargadas de vicios y deformadas por la óptica hiperbólica y pesimista de Luis Martín-Santos, el psiquiatra que plasmó en una novela la grisura de la premodernidad española.

Referencias bibliográficas

- Buckley 1968: R. Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península.
- Gil Casado 1975: P. Gil Casado, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.
- Martín-Santos 1976: L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix-Barral.
- Rey 1988: A. Rey, *Construcción y sentido de “Tiempo de silencio”*, Madrid, ed. José Porrúa Turanzas S.A.

Riezu 1980: J. Riezu, *Análisis sociológico de una novela: "Tiempo de silencio" de Luis Martín-Santos*, Granada, ed. Universidad de Granada.

Sobejano 2005: G. Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Marenostrum.

Villegas 1973: J. Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta.

Purificació Mascarell

MADRID, ANNÉES 40, DE LA CABANE AU SALON: ANALYSE DES ESPACES DANS LE ROMAN TEMPS DE SILENCE

Résumé

L'objectif de cet article est d'analyser le traitement et les caractéristiques des espaces narratifs dans le roman de Luis Martín-Santos, *Temps de silence*, autant depuis le point de vue stylistique et rhétorique comme depuis l'optique de la signification socioculturelle. On voit comme les divers espaces transités par le protagoniste (le quartier marginal, les salons de la classe dominante madrilène et la pension), représentent une radiographie littéraire d'une époque concrète de la société espagnole (la décennie qui suit le désastre de la Guerre Civile), à la fois qu'on remarque le déterminisme que chaque espace exerce, comme dans une tragédie classique, sur les personnages.

Mots-clé: Martín-Santos, roman espagnol du XX siècle, réalisme, Madrid, classe sociale

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.