

CÁNCER, CHABOLAS Y CASTRACIÓN: EL MADRID DE LA POSGUERRA EN *TIEMPO DE SILENCIO*, DE LUIS MARTÍN- SANTOS

Marianela Muñoz M.

RESUMEN

A partir de tres elementos textuales: el cáncer en ratones, la vida en chabolas y la castración, se construye una metonimia del Madrid de la posguerra española en la novela *Tiempo de silencio*. Los valores simbólicos de estas imágenes construyen una ciudad que condiciona el fracaso y la exclusión final del protagonista y, por ende, plantean una crítica al ambiente de la dictadura franquista.

Palabras clave: posguerra española, novela experimental, dictadura franquista, narrativa contemporánea española.

ABSTRACT

Given three textual elements: mice cancer, life in shanties and castration, a metonymy of the Spanish postwar is constructed in the novel *Tiempo de Silencio*. The symbolic values of these images assemble a city that determines the failure and the final exclusion of the main character, thus criticizing the environment during Franco's dictatorship.

Key words: postwar Spain, experimental novel, francoist dictatorship, Spanish contemporary narrative

1. Introducción: propuesta de una revolución narrativa

Una estética neorrealista¹, que se debatía entre la propaganda y el tremendismo, había caracterizado la producción literaria española tras el fin de la Guerra Civil y el inicio de la era de Franco; si bien, durante esta época (años cuarenta) se incorporaron nuevas técnicas narrativas como el perspectivismo, heredado de la cinematografía, muy pronto las propuestas textuales apuntaron hacia su propio agotamiento.

ML. Marianela Muñoz. Profesora de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. San Pedro, San José, Costa Rica.

Correo electrónico: redaccionespanola@yahoo.com

Recepción: 2- 3- 2009

Aceptación: 14- 4- 2009

Surge la necesidad de establecer un diálogo con el entorno, con el propio contexto de la dictadura a pesar de la complejidad que ello supone en un ambiente de férrea censura y control ideológico; desde esta perspectiva, la llamada generación de medio siglo pretende el análisis del conflicto de la España dividida y las consecuencias del aislamiento político, cultural y económico derivadas de la Guerra Civil, con lo cual, convierte la novela en instrumento de denuncia:

La “Generación de Medio Siglo” por su alejamiento cronológico de la guerra, en la cual no ha participado y de la que sólo conoce sus consecuencias, tiene más objetividad para un análisis moral del conflicto. Ideológica y literariamente existe conciencia generacional en este grupo que empezó a publicar a partir de 1950, y para cuyos miembros **la novela se convierte en un instrumento de denuncia de las estructuras socio- económicas españolas** (Ortega 1969: 34. El énfasis es nuestro)

No obstante, si bien este compromiso temático indica ya una renovación, no será hasta la publicación de la novela de Luis Martín-Santos, *Tiempo de Silencio* (1962), cuando pueda señalarse el punto de partida de una tendencia experimental y renovadora de la novela española de posguerra. El texto supone ruptura, principalmente, en virtud de la fusión de aquel esfuerzo manifiesto por los escritores de la generación de tematizar la dictadura desde una perspectiva crítica, junto con la dinamización de procedimientos narrativos. Específicamente, en relación con este último elemento, diversos estudios señalan la revolución técnica del *Ulysses* de Joyce como una de las principales influencias en el texto de Santos, por la presencia del flujo de conciencia, la desrealización, la pluralidad de estilos, el monólogo interior, entre otros².

Stacey Dolgin considera, además, *Tiempo de Silencio* como el inicio de una tendencia desmitificadora de la novela española (1961-1982) que pone de manifiesto una denuncia contra el etos español y sus grandes mitos, entre ellos, la dictadura. Dolgin señala cómo la propia complejidad de la narración permite el abordaje crítico desde diversas disciplinas: la historia, la sociología, la psicología o la filosofía (Dolgin 1991: 71).

Desde esta doble perspectiva, nos enfrentamos a un texto que, en cuanto a la técnica, asume una perspectiva vanguardista capaz de trastocar las estructuras tradicionales de narración, y con respecto a su función textual, realiza una labor “desmitificadora, depuradora y destructiva”, como instrumento de denuncia de la España de la época.

Esta función social de la novela ha sido considerada en diversos análisis, en los cuales se señala cómo el contexto de censura y represión propio del Régimen constituye el condicionante para el fracaso del protagonista. Ambientada en 1949, la novela tiene un trasfondo paradójico: los llamados “años del hambre” y la retórica franquista de grandeza nacional (Dolgin 1991: 10); por tanto, los esfuerzos del personaje principal para reconciliar el ejercicio de la libertad personal, por un lado y, por otro, su necesidad de aceptación en una sociedad que reprime la expresión individual resultarán intentos fallidos.

La exposición de su carácter, de su conducta, se adapta a un arquetipo de hombre de estudio y reflexión que trata de orientar su vida de acuerdo con sus perspectivas, pero cuya existencia es una serie de fracasos, el mayor siendo su incapacidad para la acción, su resignación al “tiempo de silencio”, su conformidad (Gil Casado 1972: 455).

Dolgin añade que la caída de Pedro se explica, al menos en parte, por su falta de adaptación a la represiva estructura socioeconómica de la España de 1949 (1991:15). Desde este punto de vista y en consonancia con Luckács, se identifica un medio que es adverso a los valores del “héroe” y por tanto, le impide alcanzar sus aspiraciones; más aún, el entorno consigue anular la voluntad de defensa y lucha del personaje hasta provocar su exclusión definitiva, como se verá más adelante:

Martín- Santos escudriña las causas de la fragmentación interna de un hombre (Pedro), de una cosmópolis (Madrid) y de un país (España). La división socioeconómica de Madrid se materializa tanto a través de la psiquis de Pedro como del conjunto nacional [...] (Dolgin 1991: 75).

Existe una relación dialéctica entre hombre y sociedad, capaz de condicionar los fracasos del héroe. Ahora bien, la ciudad degradada que enmarca la historia del protagonista se construye mediante una serie de recursos simbólicos con los cuales el protagonista entra en contacto y determinan su propia caída, estas imágenes serán analizadas en el siguiente apartado.

La pugna de los instintos de la vida y los instintos de la muerte revelada en los esfuerzos del personaje por descubrir las causas de la **enfermedad** mortal y por atenuar –alocadamente– los males de la **miseria**, es presentada en un marco y un escenario conocidos: **la capital de España**. La realidad político-social funciona en su literalidad y traducida al **plano simbólico: chabolas**, tabernas, prostíbulos, calabozos policíacos, actos culturales y reuniones de los selectos, son todos, círculos infernales o distritos del Limbo (Gullón 1994: 166).

2. Hacia la construcción del Madrid degradado

Recurriendo a las dicotomías saussureanas, y a las posteriores interpretaciones de Jakobson: la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación (Jakobson 1977:138), el texto se concibe mediante la secuencia sintagmática, pero también, se reconoce atravesado por una serie de relaciones paradigmáticas, según Todorov, de sentido y de simbolización (Todorov 1975: 33). En relación con estas funciones, Betty Jean Craige en su artículo “*Tiempo de Silencio*: “Le grand Bouc and the Maestro”” menciona lo siguiente:

For the purposes of our study of *Tiempo de Silencio*, “syntagmatic” will describe discourse whose primary function is to narrate the consequential acts in the story and “paradigmatic” will describe discourse whose primary function is to modify (expand the meaning of) elements in the store (Craige 1979: 102).

Alfonso Rey alude a estas relaciones metonímicas que se elaboran en el plano paradigmático, “mediante la cual el autor se refiere a varios objetos o situaciones simultáneamente gracias a sus cualidades y rasgos comunes”, como uno de los recursos narrativos que enriquecen *Tiempo de silencio*. Rey indica que Martín -Santos emplea la imagen de Madrid como trampolín “de la misma forma como de un objeto más o menos material y perceptible se da un salto a otras realidades menos tangibles, que guardan cierta relación de contigüidad con aquel” (Rey 1977:70). Nuestro análisis se concentraría en ese eje –donde mediante la identificación tres elementos simbólicos: el cáncer, las chabolas y la castración– se construye, de manera intermitente, una metonimia de ciudad degradada, referida a la sociedad española de la dictadura franquista.

Inicialmente, Pedro aparece como un hombre en pos de un objetivo específico: el descubrimiento de las causas del **cáncer**, lo que le concederá fama y una posición en la sociedad española. Ese propósito lo lleva a la **chabola** del Muecas donde espera encontrar los necesarios animales para continuar las investigaciones. Pero tras la muerte de Florita, se le condena al ostracismo. Aunque Ricarda, la mujer del Muecas, ha declarado que Pedro es inocente, se le expulsa del Instituto; subsecuentemente pierde, por un brutal acto de revancha, a la mujer con quien quería casarse. Su fuga de Madrid, en las últimas páginas de la novela se reviste de simbolismo: la sociedad impide que el individuo logre sus objetivos, sea el nivel que fuere (Dolgin 1991: 74).

Para la asimilación de dichas imágenes con el ambiente madrileño se parte de un bagaje esencial, externo al texto, que alude al discurso histórico, la España de Régimen;

en este sentido, nos enfrentamos a un sistema social- político represivo y a una economía bipolar, de riqueza arbitraria y de pobreza extrema, donde “los personajes” no tienen la posibilidad de “llegar a ser”, con lo cual, Tiempo de Silencio *constitutes an acid attack on Franco's Spain* (Anderson 1979: 301).

2. 1. **Cáncer: una sociedad enferma**

La historia inicia ubicando al lector en el laboratorio donde el personaje principal, Pedro, realiza sus investigaciones sobre cáncer. Mediante una serie de frases aparentemente inconexas, se manifiesta la reflexión del protagonista y se entabla un diálogo con su asistente, Amador. El científico, quien desarrolla sus experimentos con una cepa de ratones traída desde los Estados Unidos, comunica el fin de los animales y de la posibilidad de acceder a los hallazgos y galardones esperados:

¡Se acabaron los ratones! El retrato del hombre de la barba, frente a mí, que lo vio todo, que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia, escrutador e inmóvil, presidiendo la falta de cobayas... Pueblo pobre, pueblo pobre. ¿Quién podrá nunca aspirar otra vez al galardón nórdico, a la sonrisa del rey alto, a la dignificación, al buen pasar del sabio que en la península seca espera que fructifiquen los cerebros y los ríos? (Martín-Santos 1995: 5).

Desde el inicio de la narración, un episodio de gloria ibérica es rememorado con insistencia por Pedro como norte hacia el cual dirige sus esfuerzos, pero la imagen aparece junto a la evidencia de que cuantos llegan a la capital con tales aspiraciones, no gozan de las condiciones favorables para desarrollar sus experimentos. El protagonista pretende acceder al reconocimiento del círculo científico (premio internacional), gracias a sus descubrimientos; no obstante se denuncia cómo el trabajo en un instituto madrileño resulta insuficiente para alcanzar tal objetivo, dados los limitantes económicos y las condiciones de aislamiento cultural de la época.

Este escenario del laboratorio hostil a las aspiraciones del científico se recrudece con otros dos elementos: la presencia de los ratones para los experimentos y la enfermedad del cáncer. Ambas imágenes se encuentran cargadas de simbolismo, más aún, la figura de “ratón canceroso” y el movimiento de estos animales del espacio cerrado del laboratorio hacia el espacio abierto de las chabolas no resultan fortuitos:

Un dramático paralelismo: ratones- hombres, queda establecido desde el comienzo. Parte de los ratones cancerosos importados de Estados Unidos los sustrae el Muecas, habitante del inframundo, que cría a los ratones en sus chabolas: ratones y hombres viven en total promiscuidad (Gullón 1994: 167).

La imagen del “ratón de laboratorio” supera el contexto de la experimentación científica, donde el objeto es sometido a una serie de pruebas, en condiciones de control extremo y según el arbitrio absoluto del sujeto investigador; la expresión, inclusive, se extiende metafóricamente hacia relaciones de víctima- victimario, donde el individuo o un colectivo³ se objetiviza y se encuentra subordinado a condicionamientos o es manipulado por un ente externo con el fin de demostrar o provocar una situación determinada, generalmente un cambio manifiesto.

Identificar un régimen de dictadura, con una imagen de laboratorio donde los ciudadanos (ratones), se encuentran en condiciones infrahumanas y subyugados por un ente que determina su evolución, podría considerarse precipitado; no obstante, la imagen se complementa con la idea del cáncer, el cual está presente en los mismos ratones.

Expresiones tales como “la sociedad está enferma” o “el cáncer social” han sido utilizadas por diversos grupos con el fin de denunciar una situación de crisis particular. De esta forma, se concibe un discurso de protesta que generalmente pretende confrontar las instancias de poder, identificadas como primeras responsables de los desequilibrios sociales.

En el caso de *Tiempo de silencio*, este cáncer de ratones –con un alto nivel de simbolismo–, amenaza con contagiar a las hijas del Muecas, es decir, a quienes viven en condiciones paupérrimas; con ello, la imagen de enfermedad social es reforzada, pues obviamente quienes enfrentarán un mayor grado de vulnerabilidad, serán las poblaciones marginales y excluidas del sistema validado por la oficialidad:

[...] ha venido luego el transporte a manos del Muecas, en una caja de huevos vacía, hasta su chabola particular, donde sus dos hijas –una de dieciséis años y otra de dieciocho– ninguna de las dos rubia, ninguna de las dos con dieta adecuada durante la gestación en vientre toledano crían también cepas. De ahí surgirá tal vez la nueva posibilidad del que el cáncer inguinal no sea inguinal, sino axilar. De que no sea de estirpe ectodérmica sino mesodérmica. De que no sea sólo mortal para el ratón y para la rata, sino que casualmente inoculado durante la cría poco cuidadosa a las dos “a Toledo ortae” muchachas no rubias, que entre cuidados médicos poco hábiles y falta de una operación precoz por error diagnóstica perezcan, dando origen a una autopsia que el padre alarmado y haciendo muecas de terror ante su posible también contagio, autorice y se descubran en sus axilas e ingles tumefactas, a pesar de su virginidad embarazadas, crecidas gruesas tumoridades, secretoras de toxinas que paralicen los débiles cerebros (Martín-Santos 1995: 9-10).

El peligro de enfermedad cancerígena “inguinal” ya no se restringe al animal, se extiende hacia el humano; los ratones portadores no se concentran en el espacio del laboratorio sino que se extienden hacia fuera, concretamente, hacia la periferia de la ciudad. En el contacto con este mundo, Pedro, investigador, reconoce nuevas dimensiones de cáncer, de enfermedad, de degradación humana:

Le parecía que quizá su vocación no hubiera sido clara, que quizá no era sólo el cáncer lo que podía hacer que los rostros se deformaran y llegaran a tomar el aspecto bestial e hinchado de los fantasmas que aparecen en nuestros sueños y de los que ingenuamente suponemos que no existen (Martín-Santos 1995: 51).

Así, el texto entrecruza la degradación subyacente en la imagen de ratones de laboratorio que coexisten con humanos, con el propio retrato de las condiciones de vida de una familia que ha migrado del campo hacia la ciudad y ha sido receptora de las muestras. El cáncer no resulta ser la causa única de la deformación de los rostros, la cotidianeidad de la pobreza, de la exclusión, del hambre se aparece ante el protagonista como la mayor de las enfermedades. De una u otra forma, la voz narrativa subraya la decadencia sufrida por la ciudad, donde toda mañana madrileña pretende hacer ignorar “las lacras estruendosas de la tierra” (Martín-Santos; 1995: 28).

El cáncer es indicio de caos. La disfunción es tanto ya física como social. El sistema de organización imperante atenta contra la dignidad humana y ha consumido toda posibilidad de incorporación al cosmos para quienes considera “lacra”; es decir, aquellos sobrevivientes cuya lucha por la vida supera los esfuerzos de los ratones de laboratorio que se someten sin resistencia.

Incluso, si las hijas del Muecas no se contagian es porque se encuentran en condiciones aún inferiores a las de los animales en el laboratorio. Más aún, comparten su propia vida, su propio espacio vital con los ratones; por eso Florita (una de las hijas) señala cómo criar los roedores “mis sudores me cuesta y hasta algún mordisco” (Martín-Santos 1995: 59).

Nos enfrentamos a la imagen de ratones que ingresan desde el laboratorio al espacio de las chabolas, extendiendo su simbolismo: seres que han sido sometidos a condiciones de control y consecuente degradación, con el fin de sustentar determinado orden. Además, aparece el tema del cáncer, que también alcanza a los humanos y deja de ser referencial para aducir a una situación de enfermedad social, en el seno de una estructura concreta: el Madrid de la posguerra.

En su búsqueda de roedores, Pedro enuncia cómo la salida del laboratorio lo ha expuesto ante una cepa aún más vulnerable a ser contaminada y tal inframundo –los “otros ratones”– se vincula directamente con la ciudad madrileña; de esta forma, el cáncer se convierte en un hecho latente ya no sólo en el ámbito profesional sino en su propia concepción de mundo y el lector, acompaña este desenmascaramiento del estado de degradación del orden social, correspondiente al Madrid de la posguerra:

Necesitaba llegar hasta el fondo de aquella empresa de cría de ratones que –simultáneamente– era empresa de cría humana en condiciones –tanto para los ratones como para los humanos– diferentes a las que idealmente se consideraban soportables (Martín-Santos 1995: 61).

2.2. Chabolas: una sociedad decadente

En *Tiempo de Silencio*, la España que persigue reconocimientos en las ciencias, la de debates filosóficos (visita de Pedro a la casa de Matías) es también la España de las chabolas; junto a los espacios oficiales: laboratorio o casas burguesas, se encuentran los marginales: el prostíbulo, la cárcel, la casa del Muecas. Al respecto, Dolgin señala cómo el descubrir este mundo de apariencias, mediante la ironía, constituye una de las estrategias del texto para presentar la verdadera decadencia de la ciudad y del ambiente de dictadura:

Las situaciones del café, de las chabolas y de la pensión funcionan tras una cortina de ostentación económica propia de la burguesía. El conflicto que internamente experimenta Pedro, entre mostrarse como realmente es o exhibir públicamente una imagen de lo que él cree que debe ser, coincide con el recuento particularizado de una sociedad cuya energía por aquel entonces iba encauzada a disfrazar la realidad de un miserable pasar (Dolgin 1991: 81).

La coexistencia de este tipo de “inframundos”, junto al orden figurado, es valorado como recurso de denuncia del contexto político y socio económico del franquismo, donde el lector asiste a la revelación de una realidad que escapa a los discursos de progreso enunciados desde el centro de poder: el Madrid de la moral y la religiosidad férreas es a su vez el Madrid de la exclusión y las chabolas. La posguerra inmediata está marcada por la pobreza y no será hasta mediados de la década de los sesenta que sea posible hablar de una incipiente revitalización económica, gracias a la explotación del turismo y al retiro de las restricciones de la ONU hacia España.

La novela de Martín-Santos, ambientada en el Madrid de los cuarenta visibiliza los espacios periféricos y su proceso de creación: islotes sociales, equivalentes a un basurero donde reside lo inútil, lo innecesario y lo depreciado por quienes habitan en la ciudad; así, el tono irónico de presentación de las chabolas desnuda la propia tragedia humana:

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida... [señalaba] una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria (Martín-Santos 1995: 47).

El texto continúa señalando los materiales empleados para la construcción de las “casas”, identificadas más bien como “oníricas construcciones”. Cualquier tipo de despojo

forma parte de dichos “edificios”: maderas de embalaje de naranjas, latas de leche condensada, láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, trozos de manta “que utilizó en su día el ejército de ocupación” y se concluye diciendo que hasta “piel humana, sudor y lágrimas humanas congeladas” han sido empleados también.

Aludir al chabolismo –y en una forma tan exhaustiva– no deja de convertirse en un recurso crítico sobre el trasfondo del conflicto de los personajes. Así, la imagen de las chabolas resulta emblemática y permite asociar Madrid con miseria, marginación y, en última instancia, un desequilibrio estructural que permite la creación de estos espacios residuales. Si bien, ya antes el texto nos ha narrado el proceso de decadencia de la viuda, dueña de la pensión donde habita Pedro y sus esfuerzos por salir adelante, la representación de las chabolas apunta las paradojas sociales que derivan en la pobreza y en la degradación humana:

Como en un ensayo de lo que será la existencia el día en que después de la verdadera guerra atómica, los restos de la humanidad resistentes por algún fortuito don a las radiaciones hayan de instalarse entre las ruinas de la gran ciudad impregnada y comenzar a vivir aprovechando en lo posible los materiales ya inútiles (Martín-Santos 1995: 66).

Este mundo de indigencia resulta incoherente. El paralelismo entre la vida de un animal depreciado (ratones) y la de los habitantes de estas “chozas” subyace en la creación de la metonimia de la ciudad degradada, eje de denuncia de *Tiempo de silencio*. Se trata de un sector periférico, que el propio centro sustenta sea voluntaria y oficialmente o en forma indirecta, si ello es posible:

Sólo podían vivir de lo que la ciudad arroja: basuras, detritus, limosnas, conferencias de San Vicente de Paúl, cascotes de derribo, latas de conserva vacías, salarios mínimos de peonaje no calificado, ahorros de criadas- hijas fidelísimas (Martín-Santos 1995: 67).

La polarización entre la ciudad y las chabolas, mediante un distanciamiento jerárquico, no es más que un espejo de las propias divisiones egoístas de los seres humanos, pues incluso el funcionamiento interno de los precarios establece diferenciaciones, por ello, hay grados de carencias y estrechez en las mismas edificaciones efímeras y quienes pertenecen a los niveles inferiores reúnen en sí mismos toda condición moral y social despreciable para el resto de los “no-iguales”. Tal es el caso de Cartucho, personaje disfuncional, producto emblemático de la decadencia, cuya chabola es aún más “marginal” y “sucias”:

Estas chabolas marginales y sucias no pretendían ya como las otras tener siquiera apariencia de casitas, sino que se resignaban a su naturaleza de agujero maloliente sin pretensiones de dignidad ni de amor propio en estricta correlación con la vida de sus habitantes (Martín-Santos 1995: 139).

Quizás Cartucho sea uno de los personajes más denigrados de la novela, pero, la descripción de su “casa- agujero” complementará (¿justificará en sentido darwiniano?) el cuadro trazado. El sujeto, animalizado, manifiesta su limitación para comunicarse, además de una carencia absoluta de valores y se convierte en el responsable de la muerte de la novia de Pedro. En cada una de las intervenciones de este personaje se entrevé cómo dentro de la propia marginación existen gradaciones.

El mundo de las chabolas es inconexo, irracional y es la evidencia de una desorganización en el seno mismo de las relaciones sociales. Mediante el ingreso a esta dimensión, el héroe de *Tiempo de Silencio* ha entrado en contacto con lo residual y no ha resultado inmune ante este descubrimiento, pues ello ha desencadenado su proceso de caída.

Pedro ha sido afectado radicalmente no solo a nivel psíquico o emotivo sino en el inicio de una cadena de acontecimientos perniciosos para sus proyectos iniciales. El vínculo creado lo obligará a intervenir profesionalmente en un aborto a Florita, esto desencadenará la muerte de la joven, la persecución y escondite, el encarcelamiento, la muerte de su novia y la final exclusión de la capital:

Amador lo sintió mucho. Sabía que era responsable de haberle puesto en contacto con aquel mundo infernal de las chabolas que contamina a cuantos lo tocan y que él mismo había procurado mantener lejos de su casa desde el día de la posguerra agria (Martín-Santos 1995: 252).

El retrato de las chabolas constituye una pieza esencial en la conformación de una imagen de sociedad decadente, es el mundo infernal donde desciende un personaje cuyas expectativas de vida en la capital resultaban otras. En esta disyuntiva, Martín-Santos otorga la palabra y la acción a la marginalidad de la organización social del Madrid de la dictadura, al mismo tiempo “enuncia aquellos aspectos rígidos y aborrecibles que compelen a la persona a ser hipócrita, a observar un código de conducta arbitrariamente impuesto, para evitar que se le relegue a la condición de paria” (Dolgin 1991: 85).

2.3. Castración: una sociedad de censura

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 alfa 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 (Martín-Santos 1995: 237- 238).

El desenlace de Pedro supone su exclusión física y social, primero el encierro de la cárcel y luego la expulsión de la ciudad; al mismo tiempo, padecerá el rechazo de la élite a la cual aspira pertenecer, en cuanto es desterrado del ámbito de la investigación científica y debe dedicarse a la práctica médica en provincia. La presencia del eunuco simboliza la represión característica durante la dictadura franquista, la condena es de censura y de silencio y tal es el complemento final de la tríada que conduce a la derrota del héroe.

Como se mencionó en el apartado anterior, el vínculo con las chabolas es el detonante del declive del personaje que culminará en una castración física, existencial e ideológica. El tema de la mutilación, si bien es ambiguo, resulta ser la última imagen para la elaboración de la metonimia de la ciudad: el Madrid de la posguerra es castración.

Pedro es acusado, tanto por la muerte de Florita como por haber ejercido sin licencia médica. Su estancia en la cárcel demuestra la arbitrariedad de un sistema en el cual la voz del inocente es silenciada y dirigida hacia falsas confesiones, no obstante, la prueba es superada gracias a la intervención de la madre de Florita (figura ampliamente analizada por la crítica⁴). La amputación social que supondría el encarcelamiento, exclusión total, no logra efectuarse; sin embargo, cuando luego de salir en libertad, Pedro acude a la instancia científica, el director del Centro de Investigaciones actúa con intransigencia y lo destituye del instituto, con lo cual sus proyectos resultan descartados.

Se produce aquí, el primer mecanismo de castración. Pedro no puede continuar con sus investigaciones –de las cuales esperaba gloria– y es desterrado de la ciudad hacia el campo, para ejercer una práctica médica elemental:

Yo el destruido, yo el hombre al que no se le dejó que hiciera lo que tenía que hacer, yo a quien en nombre del destino se me dijo: “Basta” y se me mandó para el Príncipe Pío con unas recomendaciones, un estetoscopio y un manual diagnóstico del prurito de ano de las aldeanas vírgenes (Martín-Santos 1995: 282).

Si la acusación injusta era ya una prueba adversa, la objeción del director confirma ese “destino trágico”. No obstante, llama la atención la abulia con la que reacciona Pedro. Nos enfrentamos a un héroe que en dos ocasiones –cárcel y laboratorio– no ha luchado por defenderse y ha asumido una actitud conformista.

Esta ataraxia puede considerarse como indicador de una nueva castración implícita: la voluntad. Ni siquiera en aquellas condiciones que han flagelado su integridad, sus deseos, el protagonista ha optado por arremeter. Según el esquema de héroe de la novela decimonónica, identificamos a un personaje sin motivación para la lucha contra el medio adverso; pareciera que las condiciones sociales han menguado la voluntad del hombre y lo han paralizado: “Temiendo: Nunca llegaré a saber vivir, siempre me quedaré al margen... Afirmando: Algo está mal, algo no sólo yo. Afirmando: El mal está ahí... Conclusivo: Soy un pobre hombre” (Martín-Santos 1995: 108).

En este sentido, la idea de castración física, intelectual, emotiva se encuentra ligada directamente al régimen, con lo cual la imagen de la sociedad decadente: con su cáncer, ratoneras, chabolas, cobra aún más fuerza. Dolgin aduce que Martín Santos interpreta el Madrid de 1949 como un espacio represivo donde la “supervivencia requiere una conspiración de silenciosa conformidad, y, por lo tanto, una y otra vez en la novela, no tolera lo que implique individualismo o libertad personal” (Dolgin 1991: 87).

El propio Amador confiesa que la permanencia en este ambiente conduce irremediablemente a la degradación. La opción de ciencia como salvación no pudo verificarse por una “transgresión” al orden, lo cual en el fondo indica que el estado de las cosas es inmutable y, por eso, no existe siquiera opción de mejora.

Lo mejor es que se vaya a América y allí podrá estudiar de verdad y descubrir eso que anda buscando, porque de allí es de donde trajeron los malditos ratones. Que se vaya, que pida una beca y que nos deje a nosotros seguir pudiéndonos en nuestra propia mugre. Eso es (Martín-Santos 1995: 194).

Cabe rescatar que esta situación de castración, de limitación en el resurgimiento, condiciona a todos los personajes. Aún más allá del “mundo infernal de las chabolas”, la casa de la viuda sufre los estragos de la decadencia; si bien, el reencuentro de Andrés con Dorita y la posibilidad de la boda parecen augurar una esperanza, ninguno de los personajes está posibilitado para vencer, ni siquiera la hermosa niña, quien es víctima de la venganza del Cartucho:

Porque si su madre no había conseguido sino sólo padre para ella, ella sí había conseguido, tal vez por ser más virtuosa, o por una permisión específica del destino que rige las sendas de las hijas ilegítimas de incierta ascendencia por un lado y escaso dinero pero bonito, bonito cuerpo que ella, precisamente ella, fuera la excepción a una indeclinable fatalidad.(Martín-Santos 1995: 272).

La muerte de Dorita intensifica la imagen del hombre castrado, pues aquella oportunidad de estabilidad, mediante el matrimonio y el establecimiento de una familia, es mutilada cuando Pedro pierde a su novia. Curiosamente, el texto no indica siquiera la reacción de Pedro, quizás por la castración de la voluntad anteriormente citada. Inmediatamente después del incidente, aparece el protagonista en un tren, dirigiéndose hacia el campo, y evadiendo los acontecimientos mediante reflexiones inconexas: “¿Pero yo, por qué no estoy más desesperado? ¿Por qué me estoy dejando capar?” (Martín-Santos 1995: 283). En este monólogo es donde el texto ofrece los indicios de una castración concretamente física, a la vez simbólica:

Racionalismo mórbido, qué me importan a mí los ritmos, las figuras y las gestalten si me están capando vivo. ¿Y por qué no estoy desesperado? Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto

de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio (Martín-Santos 1995: 285).

El triángulo en el cual el héroe se ha desenvuelto, o sea la propia imagen del Madrid degradado, ha desencadenado su inevitable caída. El proceso de pérdida de Pedro ha surgido del movimiento del laboratorio y la investigación del cáncer, hacia las chabolas y de estas a las instancias de castración, el poder civil, el poder científico y el poder político-ideológico:

Pedro no es el “gran buco en el esplendor de su gloria, en la prepotencia del dominio” A él lo están capando vivo, y dejarse capar es privarse de su potencialidad creadora. Su sacrificio es totalmente absurdo. Él quisiera poder aceptar y hacer suyo algo que por lo demás es inevitable. Se compara con San Lorenzo, pero observa muy bien que el santo gritaba mientras que él se dejaba capar en silencio (Schraibman 1970: 116).

La ineficacia de todo esfuerzo, más aún la inexistencia de este, supone que ese Madrid –ambiente de posguerra– dibujado por Martín-Santos mantiene encerrados y condiciona a los personajes, al punto de llegar, por qué no a castrar, hasta su palabra de oposición. De esta manera, el silencio aludido en el título corresponde tanto a la reacción de Pedro a sus diversas crisis, como ante su fracaso final; es el tiempo de la censura a todo agón, a toda crítica, a todo impulso de cambio y mejoramiento:

Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido... Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo (Martín-Santos 1995: 284).

Si el régimen dictatorial ha establecido mecanismos internos de coerción y control ideológico, estos han llegado a flagelar hasta la última libertad esencial: la palabra, pues el destino se vislumbra como “silencio” y un silencio que espera la destrucción total, de ahí que el tiempo de Pedro, de cada uno de los personajes, y en fin, del momento histórico referente sea un tiempo de silencio. El texto rectifica esta imagen de víctimas- mártires relacionando la castración final con la muerte de San Lorenzo, así, el texto concluye subrayando con ironía este final de la ventura madrileña de Pedro:

[...] a ese que soy yo, a ese lorenzo, lorenzo que me des vuelta que ya estoy tostado por este lado... sanlorenzo era un macho, no gritaba, no gritaba, estaba en silencio mientras lo tostaban torquemadas paganos, estaba en silencio y sólo dijo –la historia sólo recuerda que dijo– dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado... y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría (Martín-Santos 1995: 287).

Todo ello, la determinación a la decadencia promovida por una sociedad represiva, convierte a Pedro en un personaje emblemático. Su historia trasciende el ámbito personal, para convertirse él mismo en símbolo y los elementos de la narración tales como el cáncer, las chabolas y su misma castración en metonimia del Madrid de la dictadura franquista.

3. Conclusión

En el conjunto de la novela española, *Tiempo de silencio* ocupa un lugar privilegiado, gracias a la renovación técnica, estilística y temática de sus procedimientos narrativos. Además de este mérito, la función crítica del texto hacia el ambiente de la capital madrileña, durante la primera década de la dictadura franquista constituye uno de los mayores aciertos de Martín Santos.

En esencia, las devastadoras consecuencias que se exploran en *Tiempo de silencio*, se deben a que el individuo depende de un orden social que sistemáticamente ignora los deseos y necesidades individuales. Martín- Santos demuestra elocuentemente cómo la estructura social predetermina la conducta individual y colectiva, de modo que esa conducta asegure la perpetuación del sistema : así la atmósfera general propicia la respuesta individual y la respuesta individual engendra la atmósfera general. El individuo forma y es formado por la sociedad en que vive. (Dolgin 1991:79)

En *Tiempo de Silencio* los personajes son víctimas de un ente externo, ratas de laboratorio, determinadas a pagar un precio- martirio. Todo régimen dictatorial ha cobrado este precio como sustento de su poder, e inevitablemente, los estratos inferiores de la pirámide social han pagado el precio más alto; para Dolgin, el texto se convierte, por eso, en “un ajuste de cuentas con una sociedad cuya estructura convierte a sus componentes en entidades inseparablemente alienadas y alienantes” (1991: 72).

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 (Martín-Santos 1995: 18).

La novela de Luis Martín- Santos, además de renovar técnicas, establecer redes intertextuales y propiciar un espacio para las lecturas psicoanalíticas, ofrece una serie de coordenadas que permiten identificar una constante construcción metonímica de la ciudad degradada, el Madrid de la posguerra: enfermo –de cáncer–, decadente –vida en chabolas–, y represivo –castración–, que le impide a un protagonista emblemático, Pedro, “llegar a ser”.

Notas

1. Quizás las novelas neorrealistas más destacadas sean *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio o *El balneario* de Carmen Martín Gaité, en ambos textos se procura la reflexión existencial a partir de escenas aparentemente triviales y cotidianas, el uso del lenguaje popular y los procedimientos cinematográficos en la descripción de los hechos.
2. Para un análisis sobre las relaciones entre el estilo narrativo de James Joyce y Luis Martín Santos se recomienda el estudio *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín Santos: aproximación a un estudio de deudas literaria*, de Marisol Morales Ladrón (Berna: Peter Lang, *Perspectivas Hispánicas*. 2005). Llama la atención el vínculo entre la crítica social con el planteamiento existencialista en ambos autores.
3. Un ejemplo de los alcances políticos de la expresión puede encontrarse en el artículo “Bolivia: ratón de laboratorio”, de Gustavo L. Quiroga. En: http://www.lostiempos.com/noticias/17-02-09/17_02_09pv7.php.
4. Para el estudio de la imagen de la matrona, mujer del Muecas, se recomienda consultar los artículos del crítico Christopher Anderson: *Mueca's Consort: The Great Mother Archetype in Tiempo de Silencio; Pedro and the Matriarchs in Tiempo de Silencio: the shadow knows*.

Bibliografía

- Anderson, Robert K. 1979. "Self- estangement in **Tiempo de Silencio**". *Revista de Estudios Hispánicos*. 13 (2).
- Craige, Betty Jean. 1979. "Tiempo de silencio: LE GRAND BOUC AND THE MAESTRO". *Revista de Estudios Hispánicos*. 13 (1).
- De la Cierva, Ricardo. 1975. *Historia del Franquismo*. Barcelona: Editorial Planeta.
- De Nora, Eugenio. 1988. *La Novela Española Contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos.
- Dolgin, Stacey. 1991. *La novela desmitificadora española (1961- 1982)*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Encinar, Ángeles. 1990. *Novela española actual: La desaparición del héroe*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Gil Casado, Pablo. 1972. *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral
- Gullón, Ricardo. 1994. *La novela española contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jakobson, Roman. 1977. "La lingüística y la poética" . En: Sebeok (comp.). Madrid: Cátedra.
- Martín-Santos, Luis. 1995: *Tiempo de Silencio*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Ortega, José. 1969. "Realismo Dialéctico de Martín- Santos en **Tiempo de Silencio**". *Revista de Estudios Hispánicos*. 3 (1).
- Rey, Alfonso. 1977. *Construcción y sentido de **Tiempo de Silencio***. Madrid: Porrúa.
- Rico, Francisco. 1992. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Sebeok (comp.). 1977. *Estilo del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- Todorov, Tzvetan. 1975. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires: Losada.