

EXALTACION DE LA MISERIA: EL ENFOQUE SATIRICO EN *TIEMPO DE SILENCIO*

La obra literaria como vehículo de expresión del que se vale un español para decir que su país "verdaderamente está muy mal" no es una novedad en 1962, año en que aparece la primera edición de *Tiempo de silencio*, novela del psiquiatra Luis Martín-Santos.¹ Las letras españolas están llenas de nombres de escritores preocupados por España que empuñaron la pluma con voluntad demoledora y, con ello, hicieron que literariamente fueran de esplendor las que políticamente eran épocas de decadencia. Martín-Santos fue un eslabón más de esa larga cadena de preocupados que, en casi monótona sucesión y con indudable patriotismo, han denunciado los males de España; como tal, su parentesco ideológico, temático y estético con algunos de ellos (Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Baroja, Cela) resulta evidente en su única novela. En *Tiempo de silencio*, por ejemplo, reaparece la perspectiva esperpéntica del ruedo ibérico, se recrean situaciones de *Troteras y danzaderas*, tipos y ambientes de *La colmena* y podría, sin duda, afirmarse que el don Pedro de *Tiempo de silencio* debe tanto al Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia* que Martín-Santos parece estar reescribiendo la novela de Baroja como Picasso repintó las Meninas velazqueñas.²

¹ Tercera edición (Barcelona, 1966), p. 17. Cito siempre por esta edición.

² Las "estrechas semejanzas de ambiente, argumento y determinación local" entre *Tiempo de silencio* y *La colmena* han sido observadas por Gonzalo Sobejano (*Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, 1970, pp. 354-356 y 361-362). Fernando Morán ha destacado ciertos paralelismos entre las novelas de Martín-Santos y Baroja (*Novela y semidesarrollo*, Madrid, 1971, p. 386), pero sin profundizar demasiado; el tema es muy interesante y merecería un artículo aparte. Me limito, por ahora, a destacar que ambos autores fueron médicos, que ambos se miran autobiográficamente en sus novelas bastantes años después del periodo que describen (es decir, con la experiencia asimilada), Baroja desde la perspectiva de sus 39 años de edad, Martín-Santos desde la de sus 38. Ambas novelas tratan de jóvenes médicos que acaban siendo aplastados por la sociedad española; ninguno de los dos tiene interés por ser médico, pero tienen que abandonar sus intereses (investigación sobre el cáncer y psicología de la medicina), y ser médicos de pueblo; ambos tardan en decidirse a casarse con muchachas que conocen hace tiempo; las dos mueren... Además: una seducción en cada novela y, en ambos casos, Pedro y Andrés están mentalmente ausentes y, después, sienten náuseas; las mujeres encinta mueren; los médicos se sorprenden de su falta de desesperación ante situaciones trágicas para ellos, etc., etc. Las semejanzas son tantas que se impone descartar la coincidencia y plantearse *Tiempo de silencio* como un intento de reescribir *El árbol de la ciencia*, tema que podría iniciarse con lo que de Baroja dijo en una conferencia Martín-Santos el 17 de diciembre de 1961 ("Baroja y Unamuno", *Sobre la generación del 98*, San Sebastián, 1963). Como dato curioso añadido que a *Tiempo de silencio* no le fue concedido el Premio Baroja de San Sebastián, ciudad donde nació Baroja y donde vivió gran parte de su vida Martín-Santos.

"Lo más significativo del libro", leemos en la solapa editorial de *Tiempo de silencio*, "es su decidido y revolucionario empeño por alcanzar una renovación estilística a partir —ya que no en contra— del monocorde realismo de la novela española actual". Es decir, lo que Martín-Santos se propuso fue mantenerse en una tradición de denuncia, pero cambiando la lente, variando el enfoque y el estilo, "abriendo el juego a los extremos" (dicho sea en terminología futbolística) y, con ello, y a la vez, logró asumir una doble responsabilidad literaria y política. Su novela es, en efecto, una novela revolucionaria, en el sentido de que plantea la necesidad de cambios radicales en las estructuras sociales (sin olvidar las mentales) y, además, lo hace recobrando (volviendo a) estilos que remozan y vigorizan dicho planteamiento. La obra de la generación del 98 y, como es natural, la de su propia generación constituyen la fuente más inmediata de la temática de *Tiempo de silencio*, pero es en el barroco donde Martín-Santos afila su pluma para, de una manera gongorino-quevedesca, mostrar a esa España que yace agonizante entre sus sueños de grandeza.³ Lo más significativo de esta novela, podría añadirse a su solapa editorial, fue marcar al escritor preocupado un rumbo que llevaría a la novela social del mundo del periodismo al de la literatura. Lo social (testimonial) no quita lo literario: y qué duda cabe que este *dictum* que impulsa la pluma de Martín-Santos, al ser aceptado por escritores que en los años 50 lo hubieran denigrado, ha enriquecido la novelística española posterior.⁴

³ Ramón Buckley ha destacado las semejanzas de estilo entre Martín-Santos y Góngora (*Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, 1968, pp. 199-201). Esta observación de Mario Benedetti sobre *Tiempo de silencio* en *La Mañana* (9 de febrero de 1964), pasaba del diario de Montevideo a la solapa editorial de la novela: "El lenguaje, que obedece maravillosamente a las necesidades y urgencias del narrador, pasa de un hipérbaton poco menos que gongórico, a un ritmo casi telegráfico de frases entrecortadas". El uso del hipérbaton está, sin embargo, poco generalizado en *Tiempo de silencio*; hay, sí, variaciones sintácticas que deforman y oscurecen la narración - "los sujetos de experiencia deseados" (p. 28); "su universo aunque fragmentado real" (p. 77); "haciendo sonar una bocina aunque nocturna penetrante" (p. 77)-, pero, además de no ser numerosas, parecen bastante moderadas si las comparamos con algunas de épocas anteriores. Por otra parte, ¿es válido establecer un paralelismo entre Góngora y Martín-Santos fundamentado en un recurso literario que era bien conocido y ampliamente utilizado mucho antes de Góngora? Recuérdese aquél "como en *luciente de cristal coluna*", de Garcilaso. El uso del hipérbaton, por sí solo, no basta, aunque merece señalarse a la hora de las comparaciones, y esto debido a que en ambos autores existen, además, otras semejanzas de tipo estructural. La frase larga y tortuosa es una de ellas. Al enumerar las dificultades de la sintaxis gongorina, y además del hipérbaton, Dámaso Alonso anotaba las siguientes: "1) Desmesurada longitud del periodo (Produce fatiga en el lector). 2) Abundante proliferación de casi todas las palabras. Casi todos los sustantivos dan origen a una aposición, a un predicado, a un determinativo de cualquier clase. Las oraciones llevan largos complementos circunstanciales de lugar o de tiempo, dentro de los cuales las palabras proliferan a su vez. Lo mismo ocurre en las muy frecuentes oraciones subordinadas. El lector se desorienta pronto, y, enredado entre tanto relativo, ya no sabe qué antecedente corresponde a cada uno" ("Dificultades de la sintaxis gongorina", *Obras completas*, V, Madrid, 1978, p. 142). José Corrales Egea, que había publicado en París y en 1960 una novela extraordinaria y diametralmente opuesta estilísticamente a *Tiempo de silencio* (*La otra cara*), se quejaba de lo engorroso de la lectura de la novela de Martín-Santos (*La novela española actual*, Madrid, 1971, p. 144).

⁴ Como dijo Gerardo Diego en *Nuevo escorzo de Góngora* (Santander, 1961, p. 23), don Luis fue "el primer que osó arriesgarse a la sintaxis irrespirable"; lo mismo podría decirse de nuestro don Luis Martín-Santos, que a la forma gongorina añadió el contenido quevedesco, y abrió así un camino que otros seguirían. Pienso concretamente en Juan Goytisolo; ya en *Señas de identidad* (México, 1966) había huellas de *Tiempo de silencio*. En su penúltima novela, *Reivindicación del conde don Julián* (México, 1970), Goytisolo también se arriesga a la sintaxis irrespirable e, incluso, invoca a Góngora: "altivo, gerifalte Poeta, ayúdame: a luz más cierta, súbeme: la patria no es la tierra, el hombre no es el árbol: ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces: móvil, móvil: sin otro alimento y sustancia que tu rica palabra: palabra sin historia, orden verbal autónomo, engañoso delirio: poema: alfanje o rayo: imaginación y razón en ti se aúnan a tu propio servicio: palabra liberada de secular servidumbre: ilusión realista del pájaro que entra en el cuadro y picotea las uvas: palabra-transparente, palabra-reflejo, testimonio ruinoso yerto e inexpresivo..." (pp. 124-125). Entre este Goytisolo de 1970 y el de los años cincuenta media la originalidad lingüística de Martín-Santos.

El tema de *Tiempo de silencio* nos recuerda el de la mencionada novela de Baroja: un joven médico que se enfrenta con el atraso científico (y en todos los órdenes) del medio español, y con un pueblo apático que se resiste a superarlo recibiendo y aceptando, a través de una estructura vertical, los mitos destinados a perpetuarlos en su miseria. La acción transcurre en el Madrid en 1949 y se desarrolla en tres días (tiempo y espacio se comprimen igualmente en *La colmena*, *El jarama*, *Los bravos*), durante los cuales los distintos núcleos humanos se van entrecruzando en el tiempo y en el espacio hasta llegar a confluir en torno a la destrucción de don Pedro. El joven médico-investigador descubre... que los últimos de los ratones importados, e imprescindibles para sus experimentos en torno a la naturaleza del cáncer (transmisión hereditaria o ambiental), han muerto. Amador, su ayudante, le propone entonces una solución que, aunque don Pedro considera inmoral, acaba aceptando: el Muecas, compadre de Amador y antiguo compañero durante la guerra civil, ha logrado que los ratones robados al Instituto de investigación se reproduzcan en su chabola, y está dispuesto a venderse los. A don Pedro le seduce la idea (la posibilidad) de que alguna de las hijas del Muecas haya podido contraer el virus canceroso por contacto con los ratones, lo que demostraría que la transmisión de la enfermedad no es congénita sino virásica, ambiental. Esta esperanza de llegar a comprobar el hipotético contagio lo arrastra a la chabola del Muecas.

El laboratorio de investigación es sólo una de las esferas donde transcurre la metódica existencia de don Pedro. En orden de importancia le siguen la pensión donde vive, y donde tres mujeres de generaciones sucesivas velan por su comodidad y le acechan. La más joven, Dorita, se le ofrece velada tras velada bajo las manipulaciones de la más vieja, que ve en el médico una mina en potencia: puesto en juegos los resortes necesarios, la abuela no duda que el joven ha de llegar a proporcionarles (a ella, a su hija y a su nieta) una existencia decorosa. Otra esfera es el café literario donde, arrastrado por la fuerza de la costumbre, recalca don Pedro en su noche del sábado para, ya en compañía de su aristocrático amigo Matías, descender a un mundo de artistas bohemios y prostitutas en un intento inútil de sacudirse el tedio vital.

Esa noche de sábado ha de ser decisiva para don Pedro. Florita, la hija mayor del Muecas, se está muriendo tras la provocación de un aborto y el Muecas acude a don Pedro que, a pesar de su falta de experiencia, la borrachera contraída con Matías, y el haber sucumbido poco antes a la tentación de Dorita, comienza un nuevo descenso al no desoir el llamamiento suplicante del padre-abuelo: retorno a la chabola, donde el primer raspado que practica en su vida se lo hace a una muerta, huída, refugio, detención, encarcelamiento e, inesperadamente, libertad. La mujer del Muecas lo declara inocente aunque él ha reconocido su culpabilidad ante su conciencia y ante la ley.

Su indiscreción profesional, sin embargo, no queda impune y se le despide del Instituto. El vacío que deja la renuncia a sus sueños científicos parece que va a llenarlo su casamiento con Dorita, justa reparación a su impulso sabático. El mundo de la pensión, sin embargo, no logra cerrar del todo sus tentáculos: Cartucho, siniestro habitante de las sub-chabolas, sospecha que el seductor de Florita es don Pedro y ejecuta su venganza en la persona de Dorita. Liberación tan inesperada como inútil e injusta ya que el joven médico, solo en vez de

acompañado, se dirige a un destino de provincia a diagnosticar pruritos de ano, a cazar perdices y a jugar al ajedrez en el casino... Su derrota es total y la acepta en silencio, el grito no sale; la castración es cómoda, el martirio no duele, de ahí que pueda decir con San Lorenzo "dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado" (p. 240).

El que don Pedro no se debata contra su circunstancia, el que se resigne y acepte hace que sus derrotas sucesivas y su aniquilación final estén relatadas sin simpatía.⁵ Es más: su ceguera ante la realidad y su aceptación de ciertos mitos que pretenden justificarla lo perfilan no como un soñador, sino como un imbécil. En el laboratorio, por ejemplo, sus reflexiones acerca de la pobreza del pueblo español lo llevan a contemplar glorias quiméricas a través de un descubrimiento científico sensacional. Cree, simplemente, que el genio español es capaz de vencer todas las limitaciones y superar todos los obstáculos; él, desde luego, no podrá y, en este sentido, *Tiempo de silencio* es, como otras novelas de preocupados, la historia de un fracaso, de un fracaso virásico, se entiende, no genético.

Es también la historia de una ceguera; camino de las chabolas, don Pedro estima que los consultorios populares de enfermedades venéreas (donde no sólo no se cura al paciente, sino que se le explota), desempeñan una función muy útil. Orgullo, vitalidad excesiva, heroísmo, tales son los rasgos que don Pedro atribuye al pueblo bajo y que, en su opinión, justifican esos consultorios de a tres duros. Este mismo juicio superficial del fuerista se repite, pasando ahora de la justificación al ditirambo, ante el espectáculo de las chabolas, espectáculo que le conmueve la víscera patriótica.

¡Pero, qué hermoso a despecho de estos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono habitable! ¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero! ¡Cómo los valores espirituales que otros pueblos nos envidian eran palpablemente demostrados en la manera como de la nada y del detritus toda una armoniosa ciudad había surgido a impulsos de su soplo vivificador! ¡Qué conmovedor espectáculo, fuente de noble orgullo para sus compatriotas... (pp. 43-44)

Y no se olvide que su desconocimiento directo de la miseria le había jugado, poco antes, una mala pasada: al divisar unas primitivas habitaciones había creído encontrarse ante las chabolas, cuando en realidad se trataba de casas. Su ceguera (a nivel simbólico, se entiende) se tiñe de ironía: al ver chabolas donde había casas, degrada; al ver mansiones donde sólo había chabolas, eleva a éstas a un nivel que no les pertenece. Este último juicio, por supuesto, es el único que puede emitir el lector de *Tiempo de silencio*; desde las primeras páginas, y en un párrafo

⁵ Lo que no quiere decir que así sean tratados todos sus personajes, como pretende Santos Sanz Villanueva en *Tendencias de la novela española actual*: "nunca, que yo recuerde, ha tratado un autor con tanto desprecio a sus personajes y, por tanto, lo que ellos significan" (Madrid, 1972, p. 136). Lo que el propio Sanz Villanueva llama "la despiadada posición de Martín-Santos" (p. 138), motivó "una violenta réplica por parte de Carlos Rojas" (en *La nueva novela europea*, Madrid, 1968, pp. 125-135), réplica que Sobejano (op. cit., pp. 363-365), y con ejemplos, reduce al absurdo. Sí, en *Tiempo de silencio* se observa, y en más ejemplos que los aportados por Sobejano, "capacidad de conmisericordia"; de ahí que resalte esa falta de simpatía por don Pedro.

fundamental, Martín-Santos le está veladamente indicando cómo leer su novela:

La vida puede ser dura pero, a veces, la gente del pueblo qué carnes tan apretaditas tienen y qué bien saben andar o hacer gestos o reír disparatadamente cuando nada provoca a la risa o estremecerse como de voluptuosidad, cuando lo único que ocurre es que hace sol y que el aire está limpio. Esa engañosa belleza de la juventud que parece tapar la existencia de verdaderos problemas, esa gracia de la niñez, esa turgencia de los diecinueve años, esa posibilidad de que los ojos brillen cuando aún se soportan desde sólo tres o cuatro lustros la miseria y la escasez y el esfuerzo, confunden muchas veces y hacen parecer que no está tan mal todo lo que verdaderamente está muy mal. (p. 17)

Martín-Santos utiliza la visión absurdamente idealista de don Pedro como contraste frente a la realidad del mundo de las chabolas, un mundo tan cercano al lector madrileño de *Tiempo de silencio* como por él eludido (ojos que no ven, corazón que no siente); aquel cinturón de miseria (consecuencia del éxodo andaluz hacia zonas -todo es relativo- más prósperas) que las autoridades mandaron tapiar para que, camino a Toledo, el sultán de Marruecos no viera lo que, sin duda, olió; aquel mundo que poco a poco fue desapareciendo según sus moradores iban siendo encarrilados (¿expulsados?), en virtud de su sagrado y casi constitucional derecho a emigrar, hacia los países europeos necesitados de mano de obra barata para producir sus milagros económicos. La visión absurdamente idealista de don Pedro contrasta no sólo con la realidad que todo lector tiene por fuerza (¿deber?) que conocer, sino con la realidad que en los dos párrafos anteriores le ha sido revelada con sus colores verdaderos. El efecto es devastador, pues los comentarios (aparentemente ingenuos) del joven médico sirven de eco sarcástico a la descripción que los precede.

El contraste y el sarcasmo son dos recursos que Martín-Santos maneja continuamente en su novela,⁶ y que unidos a la exageración desorbitante, a la deformación caricaturesca,⁷ a la comparación que exalta (en apariencia) para enseguida rebajar, a la descripción que paraliza al personaje en un gesto grotesco, dan a su prosa una densidad reminiscente del arte barroco de Quevedo. Veamos algunos ejemplos:

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado -como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto- y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus bellos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de

⁶ El contraste entre apariencia y realidad se emplea también para retratar ciertos ambientes como cuadros fantasmagóricos o míticos que, poco a poco, van perdiendo su aire irreal para dar paso, en toda su crudeza a la verdad siempre dolorosa que encierran. "Las tres diosas" de la pensión, por ejemplo, pasan a ser, simplemente, "tres vulgares y derrotadas mujeres" (pp. 35-42). También la escena en la sala de visitas del burdel (pp. 86-87) se describe de esta manera ascendente-descendente: la sucesión de oscuras metáforas sólo se puede descifrar al final cuando, en lenguaje súbitamente claro, la sala pasa a ser "sala para los borrachos de buena familia que en una noche anegada ilegan y encallan en la única puta que no ha podido trabajar".

⁷ Así se describe a la mujer del Muecas: "un grueso cuerpo de mujer casi redondo... traía una de las faldas que cual capas concéntricas acebolladas la recubrían..." (p. 51). Y recuérdese al "portero grueso, vestido de azul, con la cara roja, bien afeitado, [que] se precipitó con mansos saltos de balón de goma y les abrió la puerta del ascensor inclinándose" (p.121).

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. (p. 42)

Martín-Santos advierte al lector, en primer lugar, que penetra en un territorio salvaje: la civilización (por llamarla de alguna manera), como la carretera que desaparece al divisarse las chabolas, ha quedado atrás. Inmediatamente, la descripción adopta un tono irónico con la contraposición de lo ínfimo con lo sublime: el montículo (pequeño) se compara con un monte (más alto), Amador con Moisés, se califica su ademán de solemne, sus gruesos labios (belfos, para hacer más risible el contraste) de gloriosos, y los montones de basura (aquellos que, por muy tapiados que estuvieran, tuvo el sultán marroquí por fuerza que oler) de montañas altivas que sirven de fuente de objetos aprovechables y de alimentos a los indígenas colindantes. Las chabolas —“soberbios alcázares de la miseria”—florecen en el escondido vallizuelo, es decir, hacinadas entre los dos montones de basura y continúa:

La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas en refuerzo de cimientos que un glaciar cuaternario aportó a las morrenas gastadas de la estepa, con ladrillos de “gafa” uno a uno robados en la obra y traídos en el bolsillo de la gabardina con adobes en que la frágil paja hace al barro lo que las barras de hierro al cemento hidráulico, con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, con redondeles de mimbre que antes fueron sombreros, con cabeceras de cama estilo imperio de las que se han desprendido ya en el Rastro los latones, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas. (p. 42)

Los hacinados, aunque soberbios, alcázares de la miseria son ahora “oníricas construcciones”, expresión sugeridora de su carácter pesadillesco (¿dantesco?); sigue una prolija enumeración de los variopintos materiales de construcción que, progresivamente, se van remontando en el tiempo y en el espacio (“bosques muy lejanos”, “en su día”, “glaciar cuaternario”) para volver enseguida al mundo presente de los ladrillos robados y otros materiales de desperdicio y, sin embargo, exaltados: la paja y el barro se equiparán al hierro y al cemento hidráulico. Al final de esta enumeración tan caótica como extensa, los objetos se despojan, súbitamente, de su naturaleza inerte al sugerirse la tragedia humana implícita en los tres últimos “materiales” empleados para levantar lo que don Pedro verá, dos párrafos después, como “armoniosa ciudad”: “piel humana... sudor y lágrimas humanas congeladas”. Precisemos un poco más: la desproporción sintáctica de esta cita es evidente (oración de doscientas palabras que comprende dieciséis enumeraciones separadas por comas solamente, a pesar de su extensión) y, requiere un continuo

esfuerzo por parte del lector que, para no perder el hilo de pasaje, tiene que someterse a un ritmo que va a llevarlo, a través de una descripción aparentemente objetiva, hacia el grito de protesta.

En el párrafo siguiente se pasa a describir el interior de las chabolas (ahora "inverosímiles mansiones") por medio de extensas oraciones en que, a menudo, se omiten las comas. Las reflexiones moralizadoras que esta vida infrahumana sugiere a don Pedro (mujeres que juegan "viciosamente" a las cartas "en vez de ocupar sus horas en útiles labores de aguja", (p. 43), junto a su racionalización defensiva del estado de atraso y miseria del pueblo español, no pueden dejar indiferente al lector. Por si acaso, sin embargo, Martín-Santos le impone a continuación una nueva y totalmente deshumanizada visión de las chabolas al compararlas con los hormigueros, las colmenas y "otras perfectas creaciones -en el fondo monótonas y carentes de gracia- de las especies más inteligentes: las hormigas, las laboriosas abejas, el castor norteamericano" (p. 44). De esta comparación se deduce que el "grupo achabolado", "no sólo nada tenía que envidiar, sino que incluso superaba las perfectas creaciones..." *Ergo*, en la lógica sarcástica de Martín-Santos, el habitante de las chabolas puede vanagloriarse de vivir como los animales, mejor dicho, incluso un poco peor que los animales. Y puestos a presumir, observe el sociólogo cómo las condiciones de vida (y sus consecuencias) del habitante de las chabolas en nada desmerecen al ser comparadas con las de otros pueblos aún no contaminados por la civilización (pp. 44-45): "la antipódica isla de Tasmania", los esquimales, "las tribus del Africa central", "pueblos que aún no han sido capaces de sobrepasar el estadio tribal", han sobrepasado en ciertos aspectos (y humildemente deben reconocerlo) la vida del cinturón madrileño de miseria.

Y si no, ahí está el Muecas, "digno propietario", "burgués", "terrateniente", "pozo de sapiencia", "patriarca bíblico", "gentleman-farmer-Muecas-thone", ciudadano dotado de "preocupaciones concejiles", "caballero de status comfortable", "ciudadano bien establecido, veterano de la frontera, notable de la villa, respetado entre sus pares, hombre de consejo", "empresario libre", "príncipe negro y dignatario Muecas" que pasea "su chistera gris perla y su chaleco rojo con una pluma de gallo macho en el ojal orgullosamente, entre los negritos de barriga prominente y entre las pobres negras de oscilantes caderas que apenas para taparrabos tenían..." (pp. 48-59). Amarga parodia de la "aristocracia" de las chabolas, el Muecas se enorgullece de que su familia no pasa hambre- aunque a veces coman basura- piensa que "el mundo está bien así" y es capaz de dormir, sintiéndose "groseramente feliz", rodeado de su esposa (apaleada y resignada) e hijas (una de ellas preñada ya de su hijo-nieto, la otra aún por violar) y de las jaulas de ratones cancerosos (promesas de un porvenir económicamente floreciente). ¿Qué más se puede pedir? En tierra de ciegos, quién lo duda, el tuerto es el rey, y lo es hasta el punto de pensar que está muy bien lo que verdaderamente está muy mal. Este juicio, con el lector, lo emite ahora el propio don Pedro: la contemplación de las chabolas, "aquel revuelto mar de sufrimiento pudoroso", logra conmoverlo y, en uno de sus raros momentos de patética lucidez, reconoce "que quizás 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" (p. 45).

Existen, ahí están; fugaz pero certera constatación de que la miseria es un cáncer social⁸ que bien merece ser investigado: como con el de los ratones importados del Illinois nativo, la transmisión de este cáncer, ¿es hereditaria o ambiental? La miseria, esa miseria que se hizo materia novelable cuatrocientos años antes en el *Lazarillo*, esa miseria que ha impulsado la pluma, el pincel y el tomavistas de tanto español preocupado, esa miseria, ¿tiene solución o es inevitable? Es evidente que si el arte testimonial denuncia para demoler o, al menos para reformar, el yo-acuso lleva implícitos el deber de denunciar y, sobre todo, la posibilidad de acabar con lo denunciado. En este sentido, y a pesar de su tono desgarrado, el arte testimonial es siempre un arte optimista;⁹ es, incluso, ingenuamente optimista. "Non si e mai visto che una poesia abbia cambiato le cose", ha escrito Pavese,¹⁰ frase que los novelistas y poetas españoles de la década de los cincuenta no hubieran aceptado: su obra, pensaban (¿soñaban?), crearía una conciencia nacional que haría caer al régimen del general Franco. No dudaban, desde luego, que la miseria tenía, como todo, solución.

Si bien es verdad que su obra no produjo la aparatosa caída del régimen franquista (para eso hubieran sido necesarios una serie de factores que ingenuamente se daban por seguros: que el pueblo supiera leer, tuviera costumbre de comprar libros de poesía o novelas sociales, tuvieran dinero para ello, hiciera suya la denuncia, se alzara...), y no se produjo porque estos factores no se dieron, también puede decirse que su obra no fue ineficaz. No dudo, por ejemplo, que la ingenua (por soñadora) literatura española de los cincuenta contribuyó con su testimonio (y su optimismo) a la creación de una nueva mentalidad que, ya en los años sesenta, veía al franquismo como un anacronismo. Tampoco dudo que si no el Pueblo (con mayúscula), más de un luchador y más de un diputado a las Cortes de hoy, encontró en aquella ingenua literatura de protesta un camino a seguir. Aquellos objetivistas (luego behavioristas), por lo pronto, y ahí es nada, rompieron con su pluma lo que era un tiempo de silencio.

Luis Martín-Santos no escribió una novela que constituyera un borrón-y-cuenta-nueva dictado por la convicción de que la novela testimonial, políticamente, no conducía a nada (al menos a la corta). No. *Tiempo de silencio* es una novela testimonial (tradición) cuya denuncia se realiza desde una perspectiva diferente (originalidad). Martín-Santos, que no ve a ese Pueblo como lector de su novela, da testimonio de la realidad española destruyendo, en más de una ocasión, los mitos de su propia generación. Su gran aportación a la literatura española y al arsenal de la oposición política es, sin duda, el uso de la ironía y del sarcasmo, algo que, salvo en contadísimas ocasiones, brilla por su ausencia en la obra de los

⁸ El problema social y moral de España aparecía como "el gran cáncer" en *La chanca*, novela de Juan Goytisolo publicada en París en 1962.

⁹ Incluyo, por supuesto, a Martín-Santos, y no puedo estar de acuerdo con Pablo Gil Casado cuando, refiriéndose a "la visión desoladora, amargada" que "revela una persona [Martín Santos] desencantada con la sociedad española", escribe en *La novela social española* (Barcelona, 1968): "por debajo de la burla queda el pesimismo, el dolor, y, en resumen, una total desesperanza" (p.280).

¹⁰ Citado por Salvador Clotas en "Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana", *30 años de literatura* (Número extraordinario de *Cuadernos para el diálogo*, mayo de 1969, p. 17).

objetivistas.¹¹ El resultado es la presencia del humor. "Pero reírse de una realidad que uno considera social o nacionalmente vejatoria", ha escrito Laín Entralgo recordando la época de *Tiempo de silencio*, pero sin referirse a la novela ni a su autor, "¿justifica éticamente a quien se ríe? ¿Puede eximirle de cumplir otros deberes más graves, como la acción reformadora o la pública y seria denuncia?"¹² Evidentemente, no; y en esto, Martín-Santos es una figura ejemplar: en un país donde tenemos la tendencia a refugiarnos en el chiste, él hizo sátira, lírica de la indignación que después de hacernos reír nos lanza un de-qué-te-ríes-imbécil que transforma la sonrisa en mueca. No, Martín-Santos no estaba para bromas, ni para chistes y de ahí que necesitara del humor para denunciar la seriedad de nuestros problemas. De no haber sido así, este psiquiatra no habría sido cuatro veces (1957, 1958, 1959, y 1962) prisionero político del régimen de Franco, ni, por supuesto, habría escrito esta para él única novela (falleció en accidente de automóvil en 1964) y, para mí, novela única.

*Antonio Ruiz Salvador
Dalhousie University
Nova Scotia, Canada*

¹¹ Recuérdense, en este sentido, las dos últimas páginas de *Campos de Níjar* (Barcelona, 1960), relato de Juan Goytisolo, donde el sarcasmo hace acto de presencia. Martín-Santos, por otra parte, y para presentar similares segmentos de realidad, recurre a métodos que el escritor objetivista, maniatado por su misión de llamar al pan, pan y al vino, vino, había rechazado: la elaboración y prolongación de una misma metáfora a lo largo de un pasaje, por ejemplo. Así, el café literario está descrito como una concurridísima playa; los sucesivos pasadizos que va atravesando el arrestado don Pedro camino de su celda, como un monstruoso aparato digestivo, etc. Dentro de este escamoteo (no siempre total) de la realidad, Martín-Santos recurre con frecuencia a una técnica no empleada por el escritor objetivista: la comparación del hombre con el mundo animal (doña Luisa es la "hormiga-reina" del burdel; los invitados a la aristocrática fiesta son pájaros de diversos plumajes; el filósofo de la conferencia (Ortega y Gasset), "el gran macho cabrío". La usual adherencia del delincuente a su esfera habitual está descrita en función de instinto de conservación de ciertas alimañas nocturnas (p. 149); la cadena formada por Matías, Amador, Cartucho y el policía Similiano es visto como si de la procesionaria del pino se tratara (pp. 157-158). El diálogo de la p. 169, desde luego, es todo un alegato contra el behaviorismo: "Así que usted... (suposición capciosa y sorprendente). No, yo no... (refutación indignada y sorprendida), etc." indignada y sorprendida), etc."

¹² Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona, 1976, p. 321.