

Reflexiones sobre algunos de los personajes de Tiempo de Silencio

Robin W. Fiddian
Oxford, Gran Bretaña



Hoy, a un cuarto de siglo desde la publicación de la primera edición de *Tiempo de silencio*, la opinión crítica da por sentada la singular importancia de este título en la historia de la novelística española, a la vez que reconoce su inmensa complejidad como obra literaria. De hecho, no deja de llamar la atención el alto grado de elaboración artística en la novela de Luis Martín Santos, que es el resultado de la fusión de un gran número de elementos de contenido, como son los temas sociales, históricos, míticos, psicoanalíticos, ideológicos y filosóficos, con otros tantos valores formales entre los que habría que destacar ora el lenguaje, ora la estructura narrativa, ora los personajes.

En esta ocasión el aspecto de *Tiempo de silencio* que nos interesa es precisamente el de los personajes, algunos de los cuales nos proponemos examinar en las páginas que siguen, inquiriendo sobre el valor funcional que tengan dentro de un entramado de relaciones contextuales, y considerando la carga semántica que posean, en conjunto y por separado. Al emprender nuestro análisis, partimos de la base de que las técnicas de caracterización utilizadas por Luis Martín Santos proveen una de las mejores claves para comprender su novela, ya que por un lado constituyen un vehículo de expresión de la visión personalísima que el autor tuvo de la vida española en sus vertientes históricas, psicológicas e ideológicas, y por otro dejan entrever los variados mecanismos de representación que son inherentes a su obra, entre ellos el recurso a la alegoría, la parodia, la caricatura, y la presentación de los tipos humanos por medio de una serie de imágenes arquetípicas.

En este último respecto conviene recordar el episodio de la visita de Pedro, Dorita y la madre de ésta al cabaré donde se adentran en un ambiente propicio al "ensueño, la alucinación mescalínica, el inconsciente colectivo". Haciéndose eco de las teorías de Carl Gustav Jung, Luis Martín Santos señala el papel que en nuestra vida síquica desempeñan los arquetipos, o imágenes "de lo que deseamos desde la cama solitaria de los trece años de edad" (219), y demuestra cómo en el escenario del cabaré esos sueños y deseos toman forma en la persona de la "supervedette máxima" quien aparece ante el público "cubierta toda ella de papel de plata o escamas de pez" (221)¹. Esta cantante-sirena, que es "la imagen polieromada de la mujer" (222), reúne cualidades de lo prohibido y lo ansiado que están puestas al servicio del poder del

(1) Las citas en el texto de este artículo están sacadas de la novena edición de *Tiempo de silencio*, publicada en Barcelona en 1971.

Estado, ya que, al seducir y embelesar a los espectadores, hace que "olviden sus enajenaciones" mediante la participación en "una euforia incesante que a la mala alimentación sustituyera" (220).

El episodio nos muestra al autor utilizando unas imágenes arquetípicas (las de la sirena, la húrí y la vedette) para poner al descubierto la función ideológica de las formas tradicionales de representar a la mujer en el curso de la historia y la cultura occidentales. Pedro da un ejemplo de esta tendencia al considerar "la teoría alegórica en que la lujuria es una mujer desnuda con una manzana en la mano y la soberbia una mujer vestida con una corona en la cabeza" (139); Matías hace hincapié en la misma tendencia al imaginar la seducción de Pedro, por parte de Dorita, como un acto de emasculación que realiza una devoradora de hombres amenazante y traidora (162). Está claro que tales tópicos e imágenes resumen actitudes sexistas y misóginas que son marcadamente censurables, pero eso no obsta para que el autor aproveche un amplio repertorio de los mismos, supeditándolos a un proyecto crítico de gran envergadura. Citemos el caso de la abuela de Dorita cuyo carácter tiene su origen en la tradición literaria española: esta mujer sin nombre es una Celestina chapada a la antigua que representa "la femineidad vuelta astucia" (97); se asemeja también a otros personajes literarios, incluida la Bernarda Alba de García Lorca, en cuanto hace el papel de matriarca autoritaria quien "a pesar de su edad era ordeno y mando" (36).

Mitad estereotipo, mitad caricatura, la abuela de Dorita juzga a los hombres con arreglo a unas ideas simplistas que contraponen al tipo del guerrero-conquistador con los jóvenes inocentes cuyo patrono es San Luis Gonzaga². En *Tiempo de silencio* es el abuelo de Dorita quien corresponde al tipo marcial, y Pedro el que encaja dentro del molde de San Luis Gonzaga al dar pruebas de su calidad de hombre pacífico que no sabe tratar a las mujeres. Otras imágenes estereotipadas del hombre incluyen la del cazador primitivo, ejemplificado aquí por Cartucho en la escena de la verbena donde hace gala de su "gran poder viril de macho" (230), y la del torero, cuyas características más convencionales de dignidad, heroísmo y popularidad se habían plasmado anteriormente en los protagonistas de *Sangre y arena*, de Blasco Ibáñez, y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de García Lorca, pero que aparecen degradadas en la novela de Martín Santos en el "torero-bailarín-marica" (22) que deshonra a la madre de Dorita y la abandona por la compañía de unos amigos "todos de su estilo, como medio hembras también" (23). A través de este personaje paródico, Luis Martín Santos desmiente uno de los mitos esenciales de "la España de pandereta" tan burdamente idealizada por ignorantes turistas "que se obstinan en que [kes] sean mostrados majas y toreros" (182).

La técnica de la parodia conlleva una fuerte carga de ironía en la caracterización del Muecas a quien el autor presenta primero como un "gentleman-farmer" (56), para luego insistir en su carácter violento y bárbaro. Amador le advierte a Pedro que el Muecas "es muy burro. Es exactamente un animal. Y siempre con la navaja encima a todas partes" (33). Huelga decir que aquí la navaja es un símbolo del "dominio fálico" del hombre que recurre a la fuerza para someter a la mujer a una relación de

(2) James Joyce (1967: 56) señala a San Luis Gonzaga como uno de tres patronos de la santa juventud, en su *Retrato del artista como un adolescente*.

inferioridad (127). No negamos que dicho dominio se refiera también, en un sentido lato, a la superioridad de cualquier elemento fuerte en la sociedad sobre seres más débiles; de ahí la existencia de más de una "gran madre fálica" que controle a los hombres indecisos en el libro (151). Pero es en la familia, y concretamente en el trato que da el marido a la mujer, donde esta relación de poder alcanza su mayor grado de expresión.

En *Tiempo de silencio* se realiza una crítica severa de las instituciones del matrimonio y de la familia en la España franquista. "La familia muequil", que comprende al "ciudadano Muecas bien establecido" (58), "sus dos hijas núbiles", y "la mole mansa y muda de la mujer" (54), es una familia completa, la única descrita así en la novela. Pero lo que más llama la atención es el hecho de que sea la contraimagen de la familia ideal. Los esposos comparten "el mismo ancho camastro con hij[as] ya crecid[as] a [las] que nada puede quedar oculto"(43); esta circunstancia da un indicio de la pobreza material y la degradación moral que impera en "los soberbios alcázares de la miseria" que habitan(42). Según el narrador, en tales condiciones "la alianza matrimonial" de Encarna-Ricarda, la mujer del Muecas, "carece de todo significado"(43).

En el argumento de la novela, el Muecas lleva a casa unos ratones cancerígenos que roba del instituto donde trabajan Pedro y Amador, para que sus hijas les den el calor que necesitan para reproducirse, colgándoselos en bolsitas alrededor del cuello; una vez que se han desarrollado, el *paterfamilias* los vuelve a vender al mismo instituto que de esta forma se convierte en una importante fuente de ingresos para la familia. La conducta del Muecas, ingeniosa y singular, por cierto, se presta a por lo menos dos interpretaciones figurativas. Quizá no sea aventurado decir que el hecho de introducir unos ratones "de la cepa illinoica" en una chabola madrileña hacia finales del año 1949 representa, a un nivel alegórico, la inminente llegada de la ayuda económica estadounidense autorizada por los acuerdos de 1951 y 1953; conforme con este punto de vista, el Muecas sería una caricatura del Jefe de Estado español quien no tardaría en aprobar la instalación de bases militares norteamericanas en España a cambio de una serie de préstamos e inversiones que sabemos fueron de una impotencia capital en la recuperación económica del país.

A otro nivel específicamente simbólico, las maniobras del Muecas designan una contaminación del ambiente familiar, dada la circunstancia que los ratones que lleva a su casa son "de una raza de ratones cancerígenos degenerada" (29). La experiencia de la familia de Dorita es una ilustración del mismo fenómeno. En las primeras páginas de *Tiempo de silencio*, se nos dice que su abuelo había regresado de la campaña de Filipinas "inútil para la fecundación", gracias a una infección venérea que le contagiara una prostituta de las islas. "La esterilidad vergonzante del viejo coronel" (180) dio al traste con las esperanzas de su mujer que hubiera querido tener más hijos, y proveyó otro ejemplo de la conducta de un padre o marido que hace sufrir a su familia las consecuencias de una enfermedad. En relación con este proceso de contaminación del hogar, no puede ser casual la presencia de "dos matrimonios sin hijos" (22) entre los inquilinos de la pensión que la abuela de Dorita monta después de la muerte del coronel; la casa se define así como un microcosmos de la esterilidad hereditaria y colectiva.

Casi todas las familias mencionadas en *Tiempo de silencio* padecen los efectos de enfermedades como el cáncer, la sífilis o la esterilidad. El matrimonio de

Amador es estéril: por medio de una sinécdoque, el narrador describe a su mujer como “un vientre sin hijos, todavía concupiscente” (156). En la familia de Matías, son muchas las mujeres que han muerto de cáncer. Uno de los invitados a una fiesta en casa de la madre baraja la hipótesis de que la enfermedad de la tía Dolores (cuyo nombre ostenta un evidente carácter simbólico) sea “Cáncer de pecho”; además, insiste en recordarles a los otros invitados que “Ya se sabe que su madre tuvo cáncer y su hermana, la monja, cáncer”. La narración de esta secuencia crucial termina con unas observaciones “acerca de los derechos de las mujeres en el matrimonio cuando no se ha firmado el contrato de separación de bienes” (138), y de esta forma establece una conexión nada equívoca entre el cáncer y la institución del matrimonio, dando a entender que ésta acarrea consecuencias *dolorosas* y fatales para la mujer.

Muchos críticos han resaltado la importancia de los temas de la enfermedad y la vivisección en la novela de Martín Santos.³ Sin embargo, ninguno parece haber notado la estrecha relación que existe allí entre las enfermedades, la situación de la mujer, y la familia: en nuestra opinión, estos elementos se combinan para proyectar una imagen alegórica de la familia de España cuyos miembros son las clases sociales y las principales instituciones de la nación. Las víctimas más notables de las enfermedades que nos conciernen son: una monja (que representa las santas Ordenes, y, por ende, la Iglesia), muerta de cáncer; un coronel (las Fuerzas Armadas), contagiado de sífilis en una guerra colonial; dos matrimonios estériles de “funcionarios del Ministerio de Gobernación” de Madrid (es decir, la sede del gobierno nacional); un policía cuya madre “murió de cáncer” (196); otro policía que sufre trastornos intestinales con “retortijoncillos y hazmerreíres hidroaéreos” (160). “Los Institutos, los Concejos, las doctas Corporaciones [y] las venerables Casas matrices” son también organismos enfermos (206-207); al usar el sustantivo ‘matriz’ con función de adjetivo en la frase ‘Casas matrices’, el autor subraya la vulnerabilidad de cualquier institución, vb. gr. el centro de investigación donde Pedro hace experimentos con células cancerosas, al cáncer que va atacando el *corpus politicum* del país⁴.

El cuadro así pintado del estado de la nación es sumamente sombrío y desalentador. Sin embargo, hay una célula -o unidad- de la familia mayor de España que está libre de los efectos del cáncer: nos referimos a la familia del Muecas y, principalmente, a las tres mujeres que la componen. Es curioso que Encarna y sus dos hijas gocen de inmunidad ante las enfermedades, y significativo el uso de símbolos naturales de la tierra y el agua para distinguirlas de otros personajes que son portadores de valores degradados en un mundo degradado. Al describir a Encarna como “un ser de tierra” (201), Luis Martín Santos la exalta al rango de los arquetipos, ya que así constata su condición de *madre-tierra* poseedora de indudables virtudes. Este es un hecho demostrado en su visita a la comisaría de la policía para rescatar a Pedro de la cárcel subterránea; al salvarlo, invierte los papeles de Orfeo y Eurídice y trastrueca el final convencional del mito órfico por otro igualmente ejemplar que es de índole positiva⁵.

(3) Véase, por ejemplo, Juan Carlos Curutchet (1973: 36-37), y Betty Jean Craige (1979: 101).

(4) Gustavo Pérez Firmat (1981: 199) constata la presencia de este tópico en *Tiempo de silencio*.

(5) Véase el artículo de Ricardo Gullón (1972: 80-83) para un análisis de la función de los mitos órficos en la novela de Martín Santos.

Debido a su condición telúrica, Encarna llega a ser la personificación de una fertilidad que se contraponen a la esterilidad de otras mujeres mencionadas en el libro. Tiene dos hijas, la primera de las cuales se llama 'Florita' porque ha brotado de la tierra-matriz (o carnal) de su madre; su nombre está arraigado también en una larga tradición pictórica y literaria que, siglos ha, idealizó, en los versos de Lope de Vega y Pedro de Espinosa, a "la divina... mi hermosa Flora". Hablando de flores y trasuntos literarios, tampoco deberíamos pasar por alto la semejanza entre la Encarna que da satisfacción sexual a su marido "sobre los campos de trigo en la vega del Tajo" (120), y *Molly Bloom*, la creación florida de James Joyce, quien hace el amor con Leopoldo por primera vez "entre los rododendros del promontorio de Howth"⁷, allí donde el milenario Liffey -el río de la vida- desemboca en el mar de Irlanda. Emblemas de la vitalidad y la fertilidad, ambos personajes se ajustan al molde arquetípico de la madre-naturaleza.

La referencia al río Tajo en la biografía de Encarna y sus hijas no carece de relevancia; al contrario, existe una estrecha relación entre su origen geográfico y la fertilidad que simbolizan. El narrador hace hincapié en el hecho de que "las dos 'a Toledo ortac' muchachas no rubias" se hayan gestado "en vientre toledano" (11) y destaca la fertilidad de "los retoños ya menstruantes de la familia" (29). En términos ginecológicos, establece así un fuerte contraste entre la abuela de Dorita quien lamenta "la tragedia del derrumbe definitivo de mi vida de mujer" (22) -es decir, la menopausia- y dos personajes que de otra forma quizá pareciesen ser de poca monta. Una imagen especialmente significativa en este respecto es la de Encarna vista momentos después de dar de comer a los ratones; según la detallada descripción que da Martín Santos, Encarna "mantenía aún firmemente en su regazo el pienso de los milagrosos ratones" (53). Suponiendo que el pienso esté compuesto de cereales, podríamos descubrir en la escena un precioso significado simbólico: Encarna, la madre-tierra fecundada por las aguas del río Tajo, cría en su vientre toledano una rica cosecha, no solamente de flores sino también de cereales que son el sustento vital de unos animalillos "milagrosos".

Esta serie de temas y símbolos no admite una explicación mecánica. Hay que reconocer que en la novela se mencionan toledanos que no ostentan los rasgos positivos a los cuales nos estamos refiriendo: el mismo Muecas es nativo de un "lejano pueblo toledano" (199), lo cual hace suponer que, según la tesis de Martín Santos, solamente la mujer toledana posee esas cualidades. Sin embargo, la existencia de una "madre toledana" -la de Amador- que tiene una "seca matriz" (156) nos obliga a matizar nuestra lectura y a considerar otros factores aparte del tema del origen geográfico de los personajes. Un análisis de factores históricos y sociales podría ayudar a completar el sentido último del libro.

En su primera visita a la chabola del Muecas, Pedro es recibido con "los gestos corteses heredados desde siglos antiguos por los campesinos de la campiña toledana" (49). Si es verdad que en esta oración el narrador adopta un tono irónico, no

(6) Valgan de ejemplo el famoso soneto, "Estas purpúreas rosas...", de Pedro de Espinosa (1975: 18), y la no menos célebre descripción de Casilda en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega (1979: 82).

(7) James Joyce (1969: 703). La traducción es mía.

se puede negar que atribuye a una clase campesina toledana ciertos valores espirituales y una herencia cultural que remonta hasta un pasado remoto. La relación histórica que esto implica se aclara al cotejar el pasaje con otro que narra la experiencia de Pedro cuando vuelve borracho a su pensión en la noche del sábado. Nada más llegar, Pedro intenta despejarse la cabeza con agua fría atraída a Madrid desde las provincias, y piensa en las diferencias que podría haber entre el Madrid actual y la antigua capital y próspero reino de Toledo. Reflexiona con especial detenimiento en la conquista de las tierras del rey Alcañir por los soldados de Alfonso VI, en “la lejana noche de la edad media cuando ellos con su sable levantado consiguieron dar forma a expensas de la morisma de los campos de Toledo y de las zonas bajas donde [ella, la morisma] había empezado a trabajar las huertas, a la nueva nación” (99).

Las reflexiones de Pedro contienen una interpretación de la historia de España que considera las campañas alfonsinas de 1081 y 1085 como jalones decisivos en la reconquista de la nación y su unificación bajo la monarquía católica. Sin embargo, Luis Martín Santos señala que, al esforzarse por implantar esa unidad política, las fuerzas cristianas destruyeron un fructífero sistema de cultivos inaugurado por los moros en las huertas de Toledo, e impusieron “el imperio de secano” (100) que sería asociado a partir de ese momento con la nueva capital, “la ciudad aséptica, sin huerta” de Madrid (99). La antítesis fertilidad-esterilidad, que desempeña un papel tan destacado en el libro, cobra así un sentido más amplio, al identificarse la fertilidad como el signo de una antigua sociedad mixta -la de judíos, moros y mozárabes en el Toledo milenario- que existiera antes de la formación del estado moderno que tendría su base institucional en Madrid.

De acuerdo con este esquema, Encarna-Ricarda y sus dos hijas toledanas se relacionan con un principio histórico y social que está profundamente arraigado en la España pre-moderna. Ese principio se concibe de la manera más justa, no como una esencia sino como una sustancia fértil y femenina que *encarna* en la mujer del Muccas y su descendencia. El nombre de ‘Encarna’, al que hace honores Matías en una sugestiva declaración en latín: “*Jubilatio in carne feminae*” (72), demuestra ser sumamente importante para la comprensión de la novela. Sin embargo, si queremos dar cuenta cabal de la importancia de este personaje, convendría ofrecer una explicación del hecho de que tenga dos nombres, ‘Encarna’ y ‘Ricarda’. Para más de un crítico, se trata de un desliz cervantino perpetrado por el autor⁸; en nuestra opinión, la doble nomenclatura cumple con una estricta función dentro de la estructura temática del libro. Los dos nombres, de raíz latina y germana respectivamente, designan los estratos romanos y visigodos en la historia de Toledo, y, unidos en un solo personaje, llegan a representar un mestizaje que *encarna* la verdadera sustancia histórica del pueblo español. Este complejo de factores históricos y sociales, en combinación con el factor geográfico y el sexual, define el valor semántico de Encarna-Ricarda que es una pieza-clave en el diseño poético de *Tiempo de silencio*.⁹

(8) Véase el estudio de Alfonso Rey (1977: 29).

(9) Claude Talahite (1980: 39-40) dedica una sección de su inteligente estudio a una interpretación de Encarna-Ricarda. Nosotros compartimos muchos de los puntos de vista expresados por esta colega francesa.

Hechas estas observaciones, podemos dar un breve resumen y evaluación de lo expuesto en nuestro ensayo. Al estudiar la función de algunos de los personajes de *Tiempo de silencio*, hemos visto cómo Luis Martín Santos echa mano de una serie de imágenes arquetípicas del hombre y de la mujer para comunicar una visión amarga de la vida institucional de España. Mediante la descripción de tipos tales como la mujer-sirena y el hombre fálico, el autor pone en tela de juicio los lugares comunes sobre los que se asienta una ideología reaccionaria, y cumple así con su propósito de desmitificar los valores morales y políticos del régimen franquista¹⁰. De hecho, en su exposición de los temas de la familia y la enfermedad, Martín Santos se apropia de unos tópicos retóricos para volverlos en contra del sistema que se vale de ellos para mantenerse en el poder. Al mismo tiempo que realiza este trabajo desmitificador, el autor hace uso -suponemos que consciente- del arquetipo de la madre-tierra y del mito órfico para destacar un elemento positivo, sustancial y redentor en el propio pueblo español. Gracias a esta estrategia, asegura que su propia novela sea el vehículo de un mensaje alentador y no la expresión de un nihilismo estéril.

(10) La autora del estudio más completo de *Tiempo de silencio* insiste en el propósito desmitificador de Luis Martín Santos. Nos referimos a la hispanista británica, Jo Labanyi (1985: 162-166) quien, en este respecto, desarrolla una idea seminal de Juan Carlos Curutchet (1973: 40).

BIBLIOGRAFIA

- Craige, Betty Jean. 1979, "Tiempo de silencio: le grand bouc and the Maestro". *Revista de estudios hispánicos*, XIII: 99-113. Alabama.
- Curutchet, Juan Carlos. 1973, *A partir de Luis Martín Santos Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*, pp. 29-69. Montevideo.
- Espinosa, Pedro de. 1975, *Poesías completas*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid.
- Gullón, Ricardo. 1972, "Mitos órficos y cáncer social". *El Urogallo*, 17: 80-89. Madrid.
- Joyce, James. 1967, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth. 1969, *Ulysses*. Harmondsworth.
- Labanyi, Jo. 1985, "Ironía e historia" en *Tiempo de silencio*. Madrid.
- Pérez Firmat, Gustavo. 1981, "Repetition and Excess in *Tiempo de silencio*". PMLA, XCVI: 194-209. Nueva York.
- Rey, Alfonso. 1977, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid.
- Talahite, Claude. 1980, "Tiempo de silencio: une écriture de silence". In *Luis Martín Santos Tiempo de silencio*, pp. 1-58. Montpellier.
- Vega, Lope de. 1979, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Juan María Marín. Madrid.