TIEMPO DE SILENCIO: OBRA CLAVE DE LA NOVELÍSTICA DE LENGUA ESPAÑOLA

JACQUELINE CHANTRAINE DE VAN PRAAG

Tiempo de silencio de L.M. Santos, escritor médico, cirujano y psiquiatra, se sitúa en la decisiva encrucijada de la novelística de lengua española de mediados de este siglo.

Es a principios de 1962 cuando L.M. Santos publica *Tiempo de silencio*, cuatro años antes de *Señas de identidad* y siete años antes de la irrupción masiva de la novela hispanoamericana en la península ibérica. La novela, recibida con más sorpresa que admiración, sigue despertando de más en más un interés creciente. "Escritor social, dueño de una técnica culta,"[1] su originalidad reside más bien en la forma que en el fondo. En efecto, el tema de *Tiempo de silencio* (1962) era ya harto conocido por los lectores de *La Colmena* (1950), y el malogrado investigador de L.M. Santos se parece como dos gotas de agua al intelectual sin finalidad de C.J. Cela. Ambos héroes sienten la realidad, pero ante su impotencia para cambiarla se giran de espaldas.

Seis años después de *La Colmena*, *El Jarama* vino a encarnar la cima y el declive del realismo crítico cuya invalidez ha sido denunciada por nuestro autor.[2] A partir de este momento opta por un realismo "dialéctico," un realismo punzante que consiste en "pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones, para plantear la real dinámica de las contradicciones *in actu*."[3]

Tiempo de silencio puede ser leída a diferentes niveles. Una lectura simple, "inocente," revela la realidad cotidiana del Madrid de la postguerra. Bajo esta óptica, el título simboliza la muerte espiritual, sacando a luz una época de impotencia creadora y de resignación pasiva.[4] Pero como afirma Lukács, "le roman est le seul genre littéraire où l'éthique du romancier devient un problème esthétique de l'oeuvre."[5] L.M. Santos desea provocar en su lector "un choc," estableciendo entre éste y la realidad representada una cierta distorsión.

Recurriendo a los procedimientos de Joyce,[6] nuestro autor evoca la vida de su héroe bajo forma de un viaje de iniciación a través del laberinto que constituye una gran ciudad. El moroso viacrucis de Pedro entre la tormentosa noche de un sábado y la mañana del domingo siguiente se desarrolla entre las chabolas, el prostíbulo, los círculos intelectuales, los medios burocráticos, la pensión de familia antes de diluirse en los subterráneos de la cárcel, lo que le da una atmósfera joyceana en la que todos los elementos estilísticos—alusiones mitológicas, torrencial acumulación descriptiva, barroquismo de lo más insólito—contribuyen a imponer la pésadilla de un descenso implacable a los infiernos.

La evocación de una sociedad materialista y estática—que hay que reformar como sea—se describe en un tono épico paródico. Este recurso a lo insólito nos ofrece descripciones del ambiente de los suburbios madrileños hechas con un estilo de novelas de caballerías, cuyo protagonista actuará de manera tan loca que perderá en una noche sus esperanzas profesionales futuras.

Al igual que Cervantes, L.M. Santos no duda en colocarle a su héroe la máscara de la locura: "Lo que Cervantes está gritando a voces es que su loco no estaba realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero."[7] Para el inocente Pedro, la bajada a la esfera fatal de los "bidonvilles" se convierte en "una marcha hasta las legendarias chabolas," hasta "los soberbios alcázares de la miseria." Su guía, Amador, se convierte en "Moisés," el inmundo Muecas en "un patriarca bíblico." Cuando Pedro, en sus monólogos imaginarios, dirige la palabra a los seres más vulgares abundan las fórmulas invocadoras y exclamativas como si implorara a Dios o las Musas. Muecas se hace también "gentleman-farmer Muecasthone" y "arquitecto-aparejador-contratista de chabolas." Tal como lo ha demostrado Morán,[8] estos neologismos inspirados del inglés, así como el empleo frecuente del participio presente y su sustantivación, típicos de este idioma, son reservados, en el uso habitual, a las capas elegantes de la sociedad. Aplicar estos giros al chabolismo madrileño es claramente esperpéntico.

La formación científica del autor y de su protagonista nos vale a veces expresiones demasiado especializadas cuyo uso resulta algo pedante. Además, extender el empleo de un vocabulario de tipo científico a un ambiente de subdesarrollo y aplicarlo para describir un tremendo aborto en una chabola revela la ironía hiriente del autor.

Los valores auténticos no se citan nunca en la novela, pero están siempre presentes de manera táctica e inconscientemente Pedro experimenta dolorosamente su ausencia. Ante estos valores auténticos, Pedro y el mundo (en este caso la sociedad madrileña de los años 50) se sienten degradados. Sin embargo, el héroe de la novela y el mundo que lo rodea se oponen entre ellos a través de sus reacciones. Pedro, héroe moderno, es un personaje problemático a medida que reacciona contra esta degradación mientras que el mundo de los otros se hunde con manifiesto placer en su autosatisfacción egoísta y material.[9]

Sin embargo, Pedro no consigue conquistar fácilmente su libertad individual: "Ya está incorporado a una comunidad de la que a pesar de todo forma parte, y de la que no podrá deshacerse con facilidad. Al entrar allí, la ciudad—con una de sus conciencias más agudas—de él ha tomado nota: existe."[10]

La capital española es esquematizada bajo forma de un universo inmenso, constituido por esferas concéntricas, cerradas las unas a las otras, y que todas ellas, a manera de ventosas o vámpiros, tratan de aniquilar al héroe. La casa de huéspedes es "un antro oscuro en que cada día se sumergía con alegrías tumbales y del que matinalmente emergía con dolores lucinios." Un café literario se convierte en

"una ondarreta promiscua y delectable"; una asamblea mundana en "un mundo pajarero"; un prostíbulo en "el palacio de las hijas de la noche"; la dueña, doña Luisa, en "la reina de las hormigas" mientras que un hombre se hace "la procesionaria del pino." En cuanto a la cárcel laberíntica, es un antro que impone al hombre "la llamada posición fetal."

Juan Villegas, en su obra *La estructura mítica del héroe*, consagra un capítulo a la originalidad de L.M. Santos.[11] De acuerdo con el simbolismo sugerido, la vida de Pedro corresponde en cierto modo a una iniciación que se presenta en forma de viaje. La nocha transforma la capital de España en una ciudad fantasmagórica, en un lugar desconocido en el que Pedro, el profano, se hunde para comenzar su aventura destructora y degradante. Como la cárcel, el prostíbulo es un centro órfico y ritualizado en el que vemos a Pedro desaparecer en tanto que ser real: "Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura, luminosa, fibrosa, táctil, recogida en pliegues, acariciadora, amansante, paralizadora, recubierta de pliegues protectores, olorosa, materna . . ."[12]

Sin embargo, Pedro sale bien de esta prueba. Sólo es un observador o un visitante de aquellos lugares. Mientras su amigo y guía, Matías, se queda prisionero de sus extraños fantasmas y trata de olvidar cerca de las prostitutas una solución a sus problemas íntimos, él se desliza fuera para seguir mal que bien su existencia consciente.[13]

Obra plurívoca, *Tiempo de silencio* permite otras interpretaciones. Puede considerarse como un intento para comprender al enfermo mental y la primera fase de un psicoanálisis que el autor concibe como un proceso dialéctico que debe desarrollarse en tres fases.[14] *Tiempo de silencio* es ante todo la primera novela de una trilogía, cuyo segundo volumen se titula *Tiempo de destrucción*. Cabe pensar que en la tercera parte L.M. Santos nos hubiera mostrado el trayecto espiritual del héroe hasta el autoconocimiento responsabilizador.[15] Citemos al propio autor: "Más allá de su neurosis, convertido de esclavo de su destino en inventor de su proyecto, el hombre deviene un ser transcendente."[16]

Tiempo de silencio es una novela con perspectiva abierta; es también la expresión artística de una cura psicoanalítica; parece una búsqueda, una investigación y una aventura con desenlace imprevisto. Citando a L. Goldmann: "Le roman est la forme de la maturité virile."[17]

Desearía examinar ahora uno de los recursos lingüísticos de nuestro autor: el empleo alternativo de los pronombres personales en su obra. Por causa de objetividad, emplea la 3a. persona, persona que elige para evocar Madrid: "Hay ciudades tan descabaladadas, tan faltas de sustancia . . ." Siguen otras 27 expresiones superlativas que integran otras tantas frases marcadas por una fantasía sumamente desenfrenada, en la que de repente introduce la primera persona del plural (forma dilatada del yo) oponiendo pueblo y hombre:

> 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 . . . una ciudad . . . donde el hombre no puede perderse *aunque lo quiera* porque mil, diez mil, cien mil *pares de ojos* lo clasifican y disponen, lo reconocen y abrazan, lo identifican y salvan, le permiten encontrarse cuando más se creía en su lugar natural: en la cárcel, en el orfelinato, en la comisaría, en el manicomio, en el quirófano de urgencia, que el hombre—AQUI—ya no es de pueblo, que ya no ES de pueblo, que ya no PARECES de pueblo.[18]

Es preciso notar en esta última frase la oposición entre aquí (1a. persona), es (3a. persona) y pareces (2a. persona).[19] Ya desde el principio de este fragmento, podemos darnos cuenta de los dos planos de la narración: uno horizontal, historia de Pedro; otro vertical, la historia de su pueblo y de sus mitos. Es preciso subrayar la importancia que tiene la mirada. Este énfasis en *el mirar* y el *ser mirado* queda explicado porque el vínculo que se establece entre el paciente y el médico es lo esencial, lo vital en la cura psicoanalítica.

El fragmento, en el que se alternan lo objetivo y lo subjetivo, recurre a la técnica cinematográfica. El novelista-cineasta pasa de la visión panorámica (3a. persona) al primer plano (2a. persona), traduciendo ágilmente este doble movimiento de acercar y de alejar el tiempo y el espacio.

¿Cuáles son, según Benveniste, los valores de lenguaje y estilo que transforman el empleo de 2a. persona en un recurso particularmente significativo en la novela? ¿Qué papel desempeña el *tú* empleado en vez del *yo* para representar la subjetividad del narrador? Según dice Benveniste: "Il faut et il suffit qu'on se représente une personne autre que *je* pour qu'on lui affecte l'indice *tu*. Ainsi toute personne qu'on se représente est de la forme *tu*, tout particulièrement mais non nécessairement la personne interpelée. Le *tu* (vous) peut donc se définir la personne *non-je*."[20]

El *tú* del narrador tiene una primera función, supone un *yo* oculto. Para Pedro implica tácitamente un desdoblamiento entre el *yo* narrador y otra entidad capaz de ofrecerle una imagen total y coherente de su personalidad dividida y fragmentada. Gracias al diálogo entre *yo* implícito y *tú* explícito se establece una correlación que Benveniste llama "correlación de subjetividad." El relato en 2a. persona de L.M. Santos es un diálogo con este *yo* ausente e implícito, es decir, con una "casi-persona." La inversión entre el *yo* y el *tú* es posible debido a que el *tú* puede constituir un punto de vista sobre *yo* y vice-versa, sin olvidar que el *yo* impera siempre sobre el *tú*. En el diálogo estas propiedades de transcendencia e interioridad propias del *yo* se invierten en el *tú*.

Las cualidades de intercambio y transcendencia propias de este intercambio reversible *tú/yo* se refuerzan al ser efectuadas dentro de un mismo personaje. Gracias a este extraño desdoblamiento, dicho personaje se convierte en testigo, espectador, cómplice y protagonista de un obsesionante drama. Además, este personaje se transforma en el núcleo de un desdoblamiento psicológico privilegiado, una especie de *espejo* interior que en una etapa posterior, reflejará al mundo.

El subterfugio del relato en 2a. persona es la expresión gramatical de lo que Jacques Lacan llama la fase del espejo, fase de la relación dual, inmediata y especular del niño con

el mundo.[21] Según J. Lacan, el niño entra en el mundo simbólico cuando por primera vez puede verse enteramente en un espejo o cuando llega a concebir su propio ser como un todo: "Ce qu'il vivait comme morcelé lui apparaît tout-à-coup comme l'image de l'autre. Dès ce moment commence l'aventure de l'intersubjectivité."[22] El niño pasa del mundo imaginario de los ecos y reflejos al mundo simbólico, pasando del significante al significado.

Sin negar el carácter técnico particular del lenguaje psicoanalítico, las explicaciones de J. Lacan y R. Barthes nos permiten admitir la similitud de situación entre el niño y el narrador de *Tiempo de silencio* fascinado, polarizado por su infancia, esclavizado por su falta de madurez. En la aventura espiritual de Pedro, la mirada del otro (es decir la sentencia muda del otro o de sí mismo) desempeña un papel esencial. En el laboratorio del Instituto de Investigaciones Científicas, donde trabaja Pedro, han colgado en la pared de su oficina el retrato de Ramón y Cajal. El joven investigador siente sobre sí "la mirada del Premio Nobel que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia."[23] Ramón y Cajal, personaje casi místico, para Pedro simboliza todas las esperanzas y el ideal que persigue en silencio. Pedro es perseguido por la mirada del retrato y asimila a este personaje con un ideal, con un padre ejemplar del que siente dolorosamente la ausencia.

Pero Pedro es todavía incapaz de actuar de manera autónoma y de situarse ante los demás. Esclavo del "tiempo de silencio," no puede librarse con palabras, es decir gracias al diálogo, a la transferencia, esta transferencia que, desde el punto de vista del analista, tiene una importancia imprescindible para la cura.

Al final de la novela, cuando Pedro se da cuenta de su alienación, su monólogo interior (el tercero en la obra) tiene la violencia propia del adolescente. De allí el paroxismo irrefrenable e imprecatorio y el progresivo distorsionamiento del monólogo que constituye el broche de la obra. En este monólogo aparecen de manera fulgurante otros de los tantos símbolos de frustración espiritual y de castración surgidos a lo largo del libro en torno al mito edipiano: nostalgia de la verdad y de la espontaneidad, hostilidad a la tradición histórica abrumadora, anticatolicismo exacerbado.[24] También es un ataque frontal contra los mitos de la vida española ensalzados por los hombres del 98, cuyo psicoanálisis sería muy interesante según L.M. Santos.[25] Esta rebeldía, que anuncia ya *La reivindicación del conde Julián*, rechaza el valor resignativo de San Lorenzo: "san lorenzo no gritaba, no gritaba, estaba en silencio mientras lo tostaban."[26]

Tiempo de silencio supera el drama individual y el psicoanálisis que contiene es concebido a nivel nacional. El autor pone de relieve un mundo inconsciente, estructurado como un lenguaje y puesto de manifiesto por las tradiciones y leyendas. "L'inconsciente collectif est inscrit notamment dans les traditions et les légendes qui, sous une forme héroisée, véhiculent mon histoire."[27] ¿Cómo no relacionar las ideas del brillante lingüista francés, el psiquiatra Jacques Lacan y las de su colega L. M. Santos cuando éste declara que quiere colaborar a "la edificación de nuevos mitos que pasan a formar las sagradas escrituras del mañana"?

Gracias al lenguaje y a las nuevas técnicas narrativas que supo crear, Luis Martín Santos nos ha dado una obra clave, capaz no sólo de transformar nuestra visión y concepción del mundo, sino también y, hasta cierto punto, este mundo mismo.

Université de l'Etat à Mons

[1] Félix Grande en *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit. por A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española* (Barcelona: G. Gil, 1968), p. 927.

[2] L.M. Santos, *Apólogos* (Barcelona: Seix Barral), p. 151.

[3] R. Domenech, "Luis Martín Santos," *Insula*, núm. 208 (marzo de 1964), cit. por. G. Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo* (Madrid: Ed. Prensa Española, 1975), p. 549.

[4] J. Chantraine de van Praag, "Un malogrado novelista contemporáneo," *Cuadernos Americanos*, 142, núm. 5 (sept.-oct. de 1965), 269-75.

[5] L. Goldmann, "Introduction aux problèmes de la sociologie du roman," *Revue de l'Institut de sociologie*, Univ. de Bruxelles, 2 (1963), p. 231.

[6] J.C. Mainer, Prólogo a *Tiempo de destrucción* (Barcelona: Seix Barral, 1975), pp. 14 y 16.

[7] L.M. Santos, *Tiempo de silencio* (Barcelona: Seix Barral, 1976), p. 63.

[8] F. Morán, *Novela y semidesarrollo* (Madrid: Taurus, 1971), p. 384.

[9] Goldmann, p. 226.

[10] Santos, *T. de S.*, p. 65.

[11] J. Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona: Planeta, 1973), pp. 203-30.

[12] Santos, *T. de S.*, p. 86.

[13] Santos, *T. de S.*, p. 91.

[14] J. Schraibman, "*Tiempo de silencio* y la cura psiquiátrica de un pueblo: España," *Insula*, núm. 365 (1977), p. 3.

[15] Schraibman, p. 3.

[16] L. M. Santos, *Libertad, Temporalidad y Transferencia en el psicoanálisis existencial* (Barcelona: Seix Barral, 1975), p. 247.

[17] Goldmann, p. 230.

[18] Santos, *T. de S.*, p. 17.

[19] B. Pottier, *Introduction à l'étude de la morphosyntaxe espagnole* (Paris: Ed. Hispanoamericanas, 1959), "Le syntagme verbal," cap. 1.

[20] E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale*, Structure des relations de personne dans le verbe (Paris: Gallimard, 1966), p. 232.

[21] A. Rifflet, *Jacques Lacan* (Bruxelles: Dessart, 1970), p. 143.

[22] J. Lacan, *L'Express* (Paris), núm. 985 (mayo de 1970), p. 73.

[23] Santos, *T. de S.*, p. 7.

[24] Mainer, p. 28.

[25] Cit. por Mainer, p. 9, nota 10.

[26] Santos, *T. de S.*, p. 240.

[27] J. Lacan, *Fonction et Champ de la parole et du langage en psychanalyse* (Paris, Seuil), p. 14.