

Marion de Lorme es una cortesana, pero ennoblecida por un amor puro; la infame Lucrecia Borgia es la madre más tierna; Triboulet, corrompido y depravado, es el padre más sensible; Han de Islandia es un antropófago perverso que hace una carnicería de soldados, pero sólo porque han dado muerte a Gill, su hijo querido; y para recordar a este hijo, Han usa el cráneo del muerto como si fuera un vaso de cuerno. Paradoja pueril e inmadura, pero paradoja. Así, en su Magdalena, Hugo encuentra un rasgo que la redime; descubre lo bueno en el ser más depravado; busca, en suma, lo sublime en lo grotesco. ¿No es posible que García Gutiérrez haya querido crear un personaje simpático bajo el exterior abyecto de la gitana? ¿No es posible que haya querido presentar un símbolo del amor materno, del amor más puro, en una mujer cuya presencia física es repulsiva?

Una palabra más. El amor romántico es una sempiterna tragedia: dos jóvenes amantes buscan la felicidad en vano; la estrella fatal del héroe se lo impide. Lágrimas, dolor, desesperación, fatalidad, muerte: tal es la herencia del amor romántico. ¿No será que García Gutiérrez, fiel romántico, quiso entonar esta misma canción? ¿No será que, introduciendo una innovación en el esquema habitual, presentó, en vez del amor de dos *jóvenes*, el amor fatal, desesperado, trágico, de una *vieja* por su hijo?

ERNEST A. SICILIANO

Boston College.

LO REAL Y LO ACTUAL EN *TIEMPO DE SILENCIO*, DE LUIS MARTÍN SANTOS

Las grandes obras literarias proponen e imponen, a lo largo del tiempo, nuevas formas de representación de la realidad. Así una gran obra española contemporánea, la novela *Tiempo de silencio*, del malogrado Luis Martín Santos, perfila, con feliz atrevimiento, una nueva modalidad artística de resolver el problema de lo real y lo actual¹, un nuevo tipo de solución que intentaremos definir en su significación, su valor y sus consecuencias.

Tiempo de silencio se abre sobre un mundo marcado por la muerte y la mezquindad: un laboratorio de investigaciones sobre el cáncer de los ratones y una pensión destartalada, donde un joven doctor, Pedro, en medio de una mediocre existencia, alimenta sueños de gloria y amor. Continúa la narración con una absurda y abyecta operación de aborto, practicado sobre una joven ya muerta en las chabolas de los alrededores de Madrid, y acaba con el derrumbe de la existencia de

¹ "Le réel et l'actuel dans la littérature et dans la langue" fue el tema general del X Congreso de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes (Estrasburgo, 1966), donde se leyó el presente trabajo. (Un resumen de él se publicó en las Actas de dicho Congreso, París, 1967, pp. 205-206).

Pedro, a raíz de su encarcelamiento y del asesinato de su novia. Es éste un libro de grande y extraña originalidad, que probablemente marcará un hito en el desarrollo del arte narrativo español, porque modifica las relaciones básicas en que se funda la estructura misma de toda novela: las que hay entre la realidad y la conciencia, entre lo actual y lo potencial, entre los personajes y el autor.

A fin de poner mejor de relieve la innovación introducida en la representación de lo real por este autor —llevado a la lucidez y profundidad tanto por sus estudios filosóficos (autores preferidos: Husserl, Jaspers, Freud y Sartre) como por su práctica profesional de la psiquiatría—, empezaremos por decir que la novela conserva aún, en cierta medida, la manera tradicional, escindida, de presentar la realidad: los hechos sociales se exponen por medio de la descripción o la narración, como si fueran cosas del mundo exterior, y los hechos psíquicos se expresan mediante el análisis o el monólogo interior. A esta escisión en la materia novelesca corresponde, de modo igualmente tradicional, una diferencia en la actitud del novelista, que en el primer caso tiende al despego, a la objetividad constataadora, y en el segundo a la participación, al interés apasionado. Si Martín Santos hubiera seguido exclusivamente y hasta el fin estas sendas tan exploradas, sus resultados habrían sido quizá muy meritorios, pero nada sorprendentes. Por el camino de la extroversión, hubiera llegado a la novela de aventuras o a la crónica social; por el de la introversión, al diario íntimo o a la “novela-problema-de-conciencia”.

La originalidad de Martín Santos consiste en haber abierto el camino para una nueva modalidad narrativa, el comentario, que gracias a sus funciones supera la escisión mencionada y las alternativas técnicas por ella engendradas. Naturalmente, hay que tomar el concepto de *comentario* en su sentido más alto y más general posible: como la totalidad de los medios, múltiples y diversos —desde el epíteto y la metáfora hasta las disquisiciones filosóficas y la visión fantasmagórica— a través de los cuales el autor interviene en el desarrollo de la novela, enriqueciendo su contenido y aumentando su poder de revelación artística y humana. Así entendido, el comentario tiene la función de unificar, potenciar y valorizar lo real.

La primera función del comentario —la función unificadora— consiste en asegurar la transición entre el relato de los hechos y el análisis de los sentimientos, en incorporar ambas modalidades y superar así la oposición “objetivo”/“subjetivo” y “exterior”/“interior”. En su primer peldaño, esta superación se lleva a cabo acentuando el contrapeso y la correspondencia entre los términos de la oposición mencionada. La unidad de lo real, en esta fase, es sólo sugerida por medios que anuncian el comentario o lo comprenden *in nuce*. En pleno relato objetivo, asoma de repente un adjetivo de poderosa carga subjetiva que “animiza” profundamente las cosas, como cuando habla el novelista de tabernas “litúrgicas” en que se celebra probablemente el culto de la ilusión, o de los zig-zags “maliciosos” de los corredores de la prisión. Martín Santos busca para ello el origen de los objetos, les atribuye una historia humana, en que aparecen, anunciadores, lo paté-

tico y lo burlesco². De manera inversa, en monólogos interiores inserta declaraciones de hechos vistos exteriormente o diálogos reproducidos en su materialidad desnuda, sin el menor rastro de subjetividad³. El segundo peldaño en la unificación de lo real aparece cuando las vivencias de los personajes, conocedores de su alma, se prolongan y se cumplen en las asociaciones y reflexiones del autor, conocedor también del mundo subjetivo. En este caso el novelista emprende la operación, más ambiciosa, de ligar o incluso amalgamar los términos de la oposición.

Los medios que emplea se pueden clasificar geoméricamente. En el primer caso, la unificación se realiza a *continuación*, con un deslizarse del discurso directo de los personajes al comentario del autor y viceversa. El "umbral" entre la primera y la tercera persona se franquea hábilmente, mediante un simple vocativo o una interjección. Otras veces, en los estados paroxísticos o liminares, el autor prefiere unificar por inversión y transposición. Así, por ejemplo, al recorrer Pedro y Matías primero los cafés literarios, luego las tabernas (donde consumen su dosis correspondiente de alcohol), se produce una extraña mezcla de las categorías "lo corporal" y "lo psíquico": los personajes proyectan sobre el universo material su extravagancia interior, comunicando a los objetos vida, capricho, gracia; en cambio, las cosas invaden brutalmente su mundo psíquico, aniquilándoles la capacidad de reacción, sujetándolos, reduciéndolos a la condición de cosas. La "animación" y la "cosificación" intercambian sus terrenos. La misma organización de lo real por la traslación recíproca de las cualidades se nota en las escenas de la prisión. Petrificado en el miedo y la obsesión, paralizadas sus funciones psíquicas, Pedro ya no se pertenece a sí mismo: es incorporado —un objeto más— a la realidad física de la celda, mientras la prisión cobra, pesadillescamente, una cara monstruosa, una vida lemúrica.

Aun cuando no llega a la situación extrema de suprimir la oposición "objetivo"/"subjetivo", el novelista permanece fiel a la tendencia de unificar los términos, y lo hace por medio de un comentario-puente, al cual recurre de manera amplia y constante. Así reitera, articula y orquesta los motivos, exteriores e interiores, de la acción. Los reúne en vastos conjuntos de explicaciones y consideraciones, los rodea de abundantes determinaciones, en círculos concéntricos, y abraza todo en una mirada de arriba, desde las cumbres del ser y la existencia. Entran en su composición el apóstrofe falsamente solemne o sinceramente indignado, la especulación filosófica, los comentarios científicos, el retrato satírico, la parodia. El tono conoce igualmente contrastes violentos y grandes oscilaciones entre el himno y la invectiva; el léxico será ya erudito, ya vulgar; la frase ora lujurante, arborescente, ora fragmentada, puntualizada. Esta especie de glosa puede venir a continuación

² Las chabolas de la periferia de Madrid están hechas de "fragmentos" de la barrera de una plaza de toros, pintados todavía de color de herrumbre o sangre, con latas amarillas escritas en negro (de la ayuda americana), con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas (*Tiempo de silencio*, Barcelona, 1962, p. 40).

³ El inicial monólogo interior de Pedro encierra "instantáneas" cuyo objeto es Amador, y el monólogo interior de Cartucho capta toscamente los altercados con su novia y con sus adversarios.

de los hechos y los pensamientos, pero puede también precederlos a manera de aviso o anuncio; puede esperar, como un magnífico portal, el paso del acaecer por debajo del amplio arco así erigido. Dos ejemplos de comentario anunciador: el cuadro de Madrid en una frase de 418 palabras, verdadero *tour de force* elaborado en estilo altisonante, y las premoniciones del asesinato de Dorita, incluidas en el monólogo interior de Pedro y expuestas en un lenguaje desnudo y entrecortado.

La segunda función del comentario —la función *potenciadora*— amplía y concentra lo real, lo organiza en una visión superior, a la vez más abarcadora y más profunda, de la manera como un microscopio agranda y una ley científica “esencializa”. El autor se vale, con este objeto, de un doble procedimiento: aumenta las dimensiones e intensifica las significaciones. El comentario proporciona ahora primeramente la extensión, en plano vertical y horizontal, de la percepción de la realidad, con la consiguiente proliferación de los detalles; funciona como una caja de resonancia, sensible a las notas asordinadas, a los armónicos, a todo lo que, no expresado, apenas se adivina. La ampliación se lleva a cabo, desde luego, por la hipérbola, muy empleada por Martín Santos, pero también por otros procedimientos menos usuales, de los cuales señalaremos sólo dos: primero, el contraste entre una situación vulgar y el lenguaje irónicamente erudito en que se expresa, y segundo, la transfiguración de lo real —hechos, hombres— de un modo que tiene algo de metáfora y a la vez de parábola. Por ejemplo, el tugurio de Muecas y el hurgar de éste en las cajas de basura, se presentan en términos técnicos de economía superdesarrollada; una reunión mundana se metamorfosea en asamblea pajaril; el café literario se convierte en una playa cuyos bañistas se caldean a su propio sol; las discusiones de la pensión con fines de captación matrimonial adquieren aspecto de ritos, algo entre cacería y ceremonia de embrujamiento.

El otro aspecto de la función *potenciadora* de lo real —la revelación del significado hondo, esencial— exige modos de realización aún más nuevos y originales. Para definir una situación escabrosa como el incesto, el aborto y la muerte de Florita, el autor somete a sus participantes a seis clasificaciones dicotómicas, más cruelmente reveladoras que cualquier análisis. El comentario puede definir incluso por mera negación o hipótesis: para describir una comida modesta, el novelista enumera los prestigiosos platillos que *no hay* allí, y de los distinguidos modales *ausentes* de ella; para evocar el ambiente de la pensión, se muestra cómo *podieran* pasar su tiempo los inquilinos; y la tristeza de un destino que ha de culminar en el dolor y el fracaso se sugiere anticipadamente, trazándose, en torno a la figura de Cervantes, seis espirales definidoras, hechas todas de “tal vez” y de “qué hubiera sido si”.

En fin, por su tercera función —la función *valorizadora*— el comentario aspira a poner de relieve valorativamente lo real así unificado y potenciado. Naturalmente, no es sólo el comentario el que cumple con ello: la novela toda es un enjuiciamiento ético y social. Hay en ella, incorporados en el relato y expresados por técnicas na-

rrativas, un pensamiento normativo y un sistema axiológico, identificable en todos sus elementos. Por ejemplo, los sueños de gloria científica de Pedro —la cura del cáncer, el premio Nobel— hacen hincapié en un valor de referencia —la verdad, la investigación científica— en situación de aspiración inconsistente, no cumplida. Ostentan asimismo matices valorativos tanto las reacciones del personaje que se abandona al *wishful thinking* como la propia actitud del novelista: la leve ironía, la benévola sonrisa. Los episodios “culturales” —los cafés literarios, la conferencia del filósofo perspectivista, los cuadros expresionistas del pintor alemán— se refieren a otro valor, el de la belleza artística, adulterado por esnobismo y egolatría, y el autor los somete a una caricatura cruel y violenta. Los episodios de las chabolas y de la prisión conmueven justamente por la negación anonadadora de los valores de dignidad y libertad inherentes a la persona humana. La actitud valorativa de Martín Santos aúna la indignación y el sarcasmo, y la técnica expresiva es aquí el cuadro desgarrador en aguafuerte, la confesión cínica.

¿A quién compete, en la construcción de la novela, la valoración de lo real, y qué función desempeña aquí el comentario? Si fuera estrictamente necesario repartir los papeles, nosotros diríamos que los personajes quedan en el plano de las situaciones vitales, que sus actitudes valorativas —cuando existen, y en la medida en que existen— se presentan como vivencias subjetivas⁴, mientras que al autor le corresponde la apreciación misma, el juicio normativo. Es él quien establece el diagnóstico valorizador de los hechos, él quien saca la conclusión, con la lucidez y la efervescencia intelectual que le caracteriza⁵. Pero tampoco aquí hay “umbrales” fijos, sino que el comentario sirve siempre de puente: gracias a él, los personajes pasan de la zona de los hechos, en que se mueven habitualmente, a la zona de los valores y las significaciones, que es la del autor. Esta circulación es de doble

⁴ Por ejemplo los criterios acerca de la novela moderna sostenidos por Pedro en un café literario: “Reconfortado por la ginebra, precipitándose sobre su turno de uso de la palabra, Pedro también —¿por qué no?— rompió a hablar. Juegucillos estéticos. Olas que vienen y van. Mareas del espíritu. Pepinvidalides de Egipto. Hay situaciones en que el atolladero es total. Evidentemente, sí, evidentemente. Hay que leer el *Ulysses*. Toda la novela americana ha salido de allí. Del *Ulysses* y la guerra civil. Profundo sur. Ya se sabe. La novela americana es superior, influye sobre Europa. Se origina allí, allí precisamente. Y tú también, hija mía, tú también. Si no lees, no vas a llegar a ninguna parte. Seguirás repitiendo la pequeña historia europea de Eugenia Grandet y las desgracias de los huérfanos te conmoverán por los siglos de los siglos. Amén. Así sea. Ansísuatíl” (pp. 65-66).

⁵ Ejemplo de comentario que establece como diagnóstico valorizador la esterilidad estrepitosa de las discusiones literarias en los cafés: “Indiferentes siguieron hablando, simbolizándose, apelmazados en una única materia sensitiva. La ciudad, el momento, la rigidez propia de una determinada situación, de unos determinados placeres, de unas prohibiciones inconscientemente acatadas, de un vivir parasítico, pecaminosamente asumido, de un desprenderse de dogmas dogmáticamente establecido, de un precisar de normas estéticamente indeterminado, de un carecer de norte con varonil violencia —aunque con estéril resultado— urgentemente combatido, los hacían tal como sin remedio eran (como ellos creían que eran gracias a su propio esfuerzo). El bajo-realismo de su vida no llegaba a cuajar en estilo. De allí no salía nada” (p. 66).

sentido: dentro de los límites de lo posible, los personajes reciben algo de la vivacidad y de la amarga elocuencia satírica propias del novelista. En *Tiempo de silencio* se percibe un sarcasmo generalizado que recuerda a Quevedo. También desde este punto de vista —el de la actitud frente a los personajes— supera Martín Santos la oposición entre la convencional omnisciencia de los novelistas clásicas y la no menos convencional ignorancia total de ciertos novelistas de hoy. Él sabe más sobre sus personajes que un mero testigo, pero su lucidez no flota, omnisciente, por encima de ellos, sino que desciende, se acerca a ellos, los penetra, se les añade. Se les añade desde dentro, acrecentando su fuerza expresiva. A esta presencia del autor en sus creaturas se debe el hecho de que en *Tiempo de silencio* cualquier personaje resulta interesante, cualquier suceso es vivido de manera intensa, pasional.

Estas consideraciones nos llevan al problema de lo actual, o sea de lo real percibido *hic et nunc*, donde la posición innovadora de Luis Martín Santos se perfila de nuevo nítidamente. Toda una serie de transferencias e interpenetraciones ya conocidas proporcionan nuevo relieve al concepto de “lo actual”, incrementando la eficacia artística y social de la novela. Como consecuencia del modo de percibir y representar la realidad, en *Tiempo de silencio* los hechos y los sucesos ocurridos en diferentes medios y lugares, los datos de la actualidad social, son objeto de un vivir intenso, adquieren la agudeza de las emociones personales, mientras que los estados psíquicos —de las sensaciones a las alucinaciones y de las ideas a las divagaciones— gozan de la densidad y contundencia de los hechos materiales. Al cobrar la vehemencia de la pasión, lo actual se dinamiza, viene a ser una actualización continua. Las circunstancias sociales exploradas en la novela —por ejemplo, la miseria física y moral de las chabolas y de las prisiones— cobran gracias al comentario una tremenda intensidad emotiva, hecha de repulsión y de cólera. Ante el hormiguero humano de los tugurios, Pedro, sacudido por el oleaje de este “mar de sufrimiento”, siente el mal social como si fuera un cáncer en su propia carne: “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”. Es sólo uno de los muchos, continuos ejemplos de intensa interiorización de la circunstancia social, de transformación de un hecho material en ardiente actualidad psíquica.

El proceso de actualización emocional gana todavía en agudeza por añadirse a la sensibilidad social una sensibilidad épica, capaz de vibraciones asimismo hondas y dolorosas, captadas por la técnica del comentario. Mencionemos, por ejemplo, el patetismo dislocado de las últimas páginas, dedicadas a la “derrota del justo” —situación conocida por Baroja, por Galdós y, antes de ellos, por Cervantes y Torres Naharro— a quien igualmente la circunstancia “no le dejaba ser bueno”. Y sin embargo hay una diferencia esencial entre el suicidio de Andrés Hurtado, el asesinato de Pepe Rey o incluso el fin de Don Quijote, por

una parte, y la derrota de Pedro, por otra. Excepto, tal vez, el caso del héroe cervantino, quien, como habitante que es de lo sublime, no cabe del todo dentro de una fórmula, las muertes de los primeros personajes no permiten ver más allá de su derrumbe, no despiertan la esperanza: dan a las tinieblas, olvidan al hombre. Con Pedro pasa todo lo contrario: está hondamente herido, extraviado por el dolor, incapaz de gritar su desgarró, y sin embargo, jadeante, entrecortado, todavía piensa, y con ello se salvaguardan el hombre y el porvenir. Piensa en sí mismo, en su desgracia y su desesperación; sospecha las causas de aquélla, y conocerá seguramente, por simple deducción, el remedio de ésta. La monstruosidad del destino no le parece ni un solo instante éticamente aceptable, inherente al hombre. Sigue teniendo horror al horror; conserva, a pesar de la circunstancia, una imagen limpia del hombre, y el valor de decir *no* a la inhumanidad, de esperar el día en que "los que ahora ríen tristemente aprendan a mirar cara a cara a un destino mediocre". Otras tantas señales de un humanismo militante que no puede menos de suscitar el conmovido respeto de todos los hombres que quieren el bien del hombre.

Sin duda, el comentario no es la única técnica empleada en *Tiempo de silencio*, y, además, no representa una novedad absoluta. Martín Santos conoce y utiliza a veces el análisis ramificado hacia lo minúsculo de Proust y el dislocador monólogo interior de Joyce, pero su comentario difiere de estos dos procedimientos por la ambición y el nivel que lo caracterizan. Las técnicas de sus célebres antecesores tendían a reconstruir, en un ambiente saturado de intuicionismo bergsonianó, la espontaneidad y la continuidad del flujo de la conciencia. Sin llegar a la altura artística de Proust y Joyce, Martín Santos quiere la misma continuidad, pero para todo lo real y al nivel de la inteligencia, de la meditación sobre la condición humana. *Tiempo de silencio* es una novela de visión del hombre que pretende integrar el comportamiento y la reflexión, la observación y la introspección en una unidad superior, inteligible. Por ello, esta novela de la frustración y del fracaso adquiere un carácter positivo, incluso optimista: quiere reparar una profunda escisión en lo real y muestra, a su manera, la necesidad de asegurar, en aras de un hombre entero y de una sociedad justa, aquel *ordo et connexio rerum* del que hablaba Benedicto Spinoza.

PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

Universidad de Bucarest.