

Nación y masculinidad en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos

Claudia Becerra
Departamento de Estudios Hispánicos
Facultad de Humanidades

Tesis o proyecto de creación presentada en cumplimiento
de los requisitos del
Programa de Estudios de Honor
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras.

Mayo 2012

Índice

• Dedicatoria	3
• Agradecimientos	4
• Introducción	5
• La novela	8
• Estado de la cuestión	10
I. Los mitos de la nación española	18
• El imaginario orteguiano	24
II. Los mitos de la masculinidad	36
• Sobre el héroe masculino	46
III. Nación y masculinidad en <i>Tiempo de silencio</i>	50
• Héroes, patriarcas y monstruos	54
• La metáfora del niño como imagen del fracaso masculino	71
• La castración como “tiempo de silencio”	81
• Conclusiones	85
• Bibliografía	90
• Apéndice	93

Dedicatoria

A mis abuelos, Ana Mercedes Palés y Manuel Méndez del Toro. Como siempre, por las historias, la literatura y, en especial, la poesía.

Agradecimientos

Quisiera agradecer al comité de tesina compuesto por el Dr. Carlos Ramos, Dr. Luis Cámara, la Dra. Carmen Haydée Rivera y el Dr. Fernando Feliú, por su entusiasmo y participación a lo largo del semestre. En especial, el apoyo de la profesora Sofía Irene Cardona, por su constante disposición y entusiasmo con el proyecto. Sin su lectura minuciosa y la calidad de sus comentarios, este trabajo no hubiera sido posible. De igual manera, agradezco la colaboración de la profesora y amiga Cati Marsh Kennerley, a quien considero principal responsable de la concepción de este trabajo.

A los amigos: Jorge Lefevre, por las angustias compartidas, Jaime Géliga, por los debates y el café y Katsí Yarí Rodríguez, por las afinidades.

Yo me coloco ante el papel y pienso "Es imposible" "Es difícil", pero no por eso renuncio. Sigo trabajando. Tengo la convicción obstinada de lo que haré porque realmente, de verdad, deseo hacerlo y porque, a pesar de todo sé que es lo que quiero contar.

*-Luis Martín-Santos, Prólogo a *Tiempo de destrucción**

*So I try to laugh about it
Cover it all up with lies
I try to laugh about it
Hiding the tears in my eyes
'Cause boys don't cry
-The Cure, "Boys don't Cry"*

- **Introducción**

La novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos se presenta como una clara propuesta de deconstrucción de los mitos e imaginarios que fueron aprovechados por el régimen franquista. La obra, publicada en 1962, presenta una visión de la España del 1949 a través de una variedad de recursos literarios como la ironía, la deformación, la fragmentación, entre otros. Estos recursos ponen de relieve los discursos históricos, literarios, nacionales, que figuraban como ejes centrales al momento de consolidar el imaginario del *etos* español que preocupaba, aunque de manera distinta, tanto al Régimen, como a los intelectuales de la oposición.

Dentro de los múltiples planteamientos de esta novela, el escritor Luis Martín-Santos elabora una visión particular del hombre y su masculinidad frente a la sociedad, especialmente al establecer la castración simbólica del protagonista como desenlace final de la novela. La castración en sí misma apunta a una crisis en la conformación de la masculinidad del protagonista, como otro mito constituyente del imaginario nacional español. Entonces, como parte de ese *ser* español, cabe preguntarse ¿cómo se presenta la configuración del mito de la masculinidad dentro de la novela? Los personajes de esta novela sirven como arquetipos, cada uno tiene una carga semántica dentro de un entramado de relaciones contextuales. Este estudio pretende analizar al protagonista masculino de la novela, Pedro, en relación a los modelos de varón que se han desarrollado en el imaginario español como parte de la fundación del mito de la nacionalidad española. Para esto, recurriré a los planteamientos que José Ortega y Gasset elabora en torno al hombre en *España invertebrada* y *La rebelión de las masas*, así como al análisis de la obra de Francisco de Goya, *El aquelarre* (1798), puesto que ambas figuras tienen una participación determinante en el desarrollo discursivo y temático de la novela de Luis Martín-Santos. Tanto Goya, Ortega y Gasset y Luis Martín-Santos buscan y cuestionan aquello considerado como la esencia española, por lo cual, basándome en esto, analizaré el diálogo

entre estas tres figuras, que parten de una visión masculina para su ideación de la esencialidad española.

Asimismo, como parte de la visión de lo español en la novela de Martín-Santos, pretendo evaluar las relaciones que se establecen internamente entre los personajes masculinos de la obra. Es decir, se analizará a Pedro a partir de su relación con otros personajes de *Tiempo de silencio*, como Matías, Amador, Muecas y Cartucho, cada uno representativo de una capa social distinta y, por tanto, fungen como encarnaciones una masculinidad particular. El estudio de estas relaciones puede apuntar al vínculo entre el fracaso del proyecto social español con la crisis de masculinidad que se manifiesta en el protagonista.

Este trabajo consta de tres capítulos desde donde se harán los vínculos entre los conceptos de nación y masculinidad presentes en la obra de Martín-Santos. El primer capítulo traza los planteamientos de José Ortega y Gasset, partiendo de dos textos fundacionales en relación a los discursos e imaginarios nacionales de España: *España Invertebrada* y *La rebelión de las masas*. La visión del hombre (la crisis del “hombre-masa”) y su función en la sociedad remitirá a los conceptos de masculinidad, que se trabajarán en el segundo capítulo, a partir de las teorías de masculinidad que Enrique Gil Calvo esboza en su libro *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. El tercer y último capítulo entrará de lleno en los asuntos de la novela, haciendo énfasis en el personaje de Pedro como emblema del fracaso. Fracaso que, a su vez, está íntimamente ligado con los mitos de la masculinidad y los imaginarios de la nación española. Las relaciones que se sostienen entre los otros personajes masculinos de la novela entrarán a colación al momento de analizar a Pedro y su función en la novela.

Por otro lado, aunque se reconoce el papel importante que juega la noción de feminidad dentro del marco de la construcción de imaginarios nacionales, este trabajo se concentrará en los conceptos

de la masculinidad. Si bien resulta difícil, si no imposible, evaluar la masculinidad sin referirse a lo femenino, este trabajo no pretende elaborar un estudio exhaustivo sobre los personajes femeninos y sus repercusiones en la obra.

- **La novela**

Para resumir la novela, el protagonista, Pedro, es un científico en la precariedad del año 1949 español, contexto correspondiente a la posguerra. Su trabajo consiste en llevar a cabo experimentos sobre el cáncer con unos ratones especiales, procedentes de Illinois. La obra comienza cuando Pedro descubre que se han acabado los ratones, y su ayudante, Amador, le informa que su primo y antiguo trabajador de los laboratorios, Muecas, ha estado criando las ratas que Pedro necesitaba para continuar sus investigaciones. Pedro decide descender a las chabolas por recomendación de su ayudante, a verificar la información y, sobre todo, cómo ha conseguido el Muecas proteger la cepa de Illinois en la miseria de las chabolas. Amador lleva a Pedro a las chabolas, donde el joven investigador conoce a la familia del Muecas y constata que, efectivamente, las ratas se han reproducido exitosamente bajo el cuidado rudimentario de las hijas del Muecas. El protagonista regresa a su hospedaje a cenar y prepararse para la noche del sábado. Se trata de una pensión decaída y mantenida por tres generaciones de mujeres: la anciana, su hija Dora y la nieta Dorita. En uno de los pocos monólogos incluidos en el discurso se nos revela que la matriarca pretende mejorar su condición social con la incorporación de Pedro a la familia a través del matrimonio con la joven Dorita. El narrador deja claro la estrategia de las mujeres: que Pedro tenga relaciones sexuales con la joven Dorita, comprometiéndolo moralmente con ella, para de esta manera tener un proveedor masculino en la familia. Otro monólogo importante de esta parte inicial es el del personaje de Cartucho, pretendiente de Florita, que tendrá parte importante en el desarrollo ulterior de la historia.

Luego de comer, Pedro decide salir a la distintos cafés y tabernas con su amigo de clase alta, Matías. Sostienen tertulias literarias, conocen a un pintor alemán y visitan el prostíbulo de doña Luisa. Una vez está de regreso a la pensión, Pedro, todavía bajo los efectos del alcohol, entra al cuarto contiguo y se acuesta con Dorita y la sagaz abuela lo atrapa a la salida del cuarto. Poco después, reaparece el personaje de Muecas en búsqueda de Pedro, pues su hija, Florita, está desangrándose, al borde de la muerte. Pedro, entonces, accede a ayudarlo y acompaña al Muecas a la chabola, donde termina haciéndole un raspe a Florita, ya casi cadáver, después de que el Muecas ha intentado practicarle un aborto a la hija con quien, por lo visto, había mantenido relaciones incestuosas. Cuando Pedro por fin reconoce que la hija de Muecas ha muerto, asustado y aturdido por los eventos acaecidos, opta por irse rápidamente y olvida firmar los documentos que el Estado exige para certificar la muerte de la hija de Muecas. De esta manera, el protagonista se vuelve principal sospechoso de la muerte de Florita y las autoridades lo comienzan a buscar para procesarlo legalmente. Mientras tanto, Pedro, inadvertido de la gravedad de la situación asiste con Matías a una velada filosófica. Es antes de esa actividad que Matías le presenta el cuadro del Gran Buco a Pedro, que todavía no sabe el peligro que le acecha. Después de la conferencia, en la recepción en casa de Matías, les llega la noticia y Pedro decide esconderse en el prostíbulo de doña Luisa, donde lo encuentra Don Similiano, el policía encargado del caso de Pedro, horas más tarde.

Pedro, entonces, pasa un tiempo en la cárcel, pues se muestra incapaz de defenderse de las acusaciones, mientras su amigo Matías trata infructuosamente de buscarle ayuda legal. Toda la información sobre los acontecimientos en la chabola se esclarece a través del testimonio de la esposa de Muecas, Ricarda, que en un momento de lucidez, expone que Pedro no fue el responsable de la muerte de su hija. Una vez sale en libertad, y a pesar de ser declarado inocente, el jefe de Pedro, el Director científico, decide cancelar sus investigaciones y expulsarlo, tanto por lo acontecido con las autoridades, como por falta de progreso en los resultados de sus experimentos. Es decir, el jefe

entendía que Pedro no había llenado las expectativas del proyecto y que no mostraba tener las aptitudes necesarias para convertirse en un verdadero científico. Por lo tanto, Pedro es desterrado de su ambiente científico.

Buscando redimirse, Pedro coloca sus esfuerzos en la relación con Dorita, haciendo planes futuros de matrimonio y de establecerse como médico en Madrid. Es decir, negadas sus aspiraciones científicas, Pedro opta por conformarse con la mediocridad de cumplir con la imagen de una familia burguesa. Sin embargo, Cartucho busca venganza por el embarazo y la muerte de Florita. Como Amador había incriminado erróneamente a Pedro para salvar su propia integridad física ante las amenazas de Cartucho, éste último persigue a Pedro y Dorita a una verbena del pueblo para llevar a cabo su venganza. Rodeados del tumulto pueblerino, durante un breve despiste de Pedro, Cartucho apuñala a Dorita. La muerte de Dorita supone, entonces, la muerte del plan alternativo del protagonista para asentarse como proveedor de una familia. De esta manera, Pedro se ve obligado, nuevamente, a un destierro. Es este caso, el protagonista es expulsado de la ciudad madrileña, para resignarse al trabajo de un doctor en el tedio de la provincia. Así, pues, se desintegra el proyecto de vida del protagonista, junto con sus aspiraciones a llevar a cabo una gran gesta científica que lo llevaría a acceder a las élites sociales españolas.

- **Estado de la cuestión**

Tiempo de silencio (1962) ha generado gran atención de la crítica, precisamente por su profundo carácter innovador dentro de la literatura española. Desde temprano, se consideró iniciadora de la novela experimental en España. Es, por tanto, una novela que por su complejidad estructural y discursiva se presta para una variedad de lecturas y estudios. Este trabajo, reseña

algunos de los trabajos más relevantes para nuestro tema de estudio, los mitos de nación y masculinidad como ejes centrales en la constitución del texto.

Para comenzar con el contexto español y su incidencia sobre la novela, el artículo "The Year 1962 and the Spanish Postwar Years" de Robert Spires analiza el texto de Martín-Santos como un registro discursivo que denota los acontecimientos históricos, políticos, religiosos y científicos de los años cincuenta y sesenta. El estudio resulta interesante, pues pretende trazar los distintos discursos que engloban la novela, discursos que, incluso, trascienden las fronteras nacionales españolas. Spires destaca cómo el Régimen Franquista trató de elevar a nivel de mito la historia española, volverla atemporal, para consolidar la imagen del español como ente superior al resto de los países europeos. Como respuesta al discurso oficial del estado respecto a una visión histórica, surge la novela neorrealista, en un afán contestatario y subversivo. El asunto del mito, que se trabajará más adelante, cobra especial importancia, pues *Tiempo de silencio* arremete contra el tejido mítico que compone el imaginario español, constructo propulsado tanto por el Estado, como por los intelectuales de la Generación del noventaiocho. Asimismo, Spires le da especial importancia al enfrentamiento de Pedro con su Otro ideal, la imagen del premio Nobel, Ramón y Cajal.

Apparently the idea was to make him the 'object of desire' for the new scientific generation. Since Pedro functions as the narrator and focalizer of this scene [...]The picture almost certainly represents his ideal 'Other. After hearing the telephone message, however, Pedro assumes the perspective of the photo on the wall and views himself as a failed and alienated 'other'. In this scene Pedro is simultaneously the focalizing subject and the focalized object. As focalizing subject, he is the ambitious young scientist who aspires to become another Ramón y Cajal and win the Nobel Prize. As the focalized object (that is, the Pedro under observation by his bifurcated Ramón y Cajal self), he is subjected to judgment of a sociopolitical system that encourages vainglorious dreams but refuses to provide the economic support to make the dreams even remotely possible [...] he is not a person at all. He is product of the regime's official discursive campaign to champion science and technology, which in turn is the product of what Lyotard has labeled Western society's scientific master discourse (Spires 43).

Spires establece un vínculo estrecho entre la constitución ontológica de Pedro y la imagen del patriarca científico. Es decir, las aspiraciones de Pedro corresponden a la campaña discursiva que el régimen propulsaba sobre sus ciudadanos españoles. De igual manera, pero basado en la culpabilidad de Pedro por el acto sexual con Dorita, Emilio Díaz Valcárcel subraya cómo el protagonista no logra evadir los discursos oficiales del Estado: “Curiosa visión del mundo la de nuestro personaje, que no puede escapar a la tradición- que le inhibe cruelmente- y analizar ‘científicamente’ su condición de hombre” (32). A esta discusión sobre Pedro como construcción discursiva, se le añade Jacqueline Chatraïne De Van Praag, quien arroja luz sobre el asunto a partir de una perspectiva psicoanalítica:

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’. 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, como un padre ejemplar del que siente dolorosamente la ausencia (197).

Por tanto, siguiendo la lectura lacaniana a partir de los planteamientos que se hacen en “El estadio del espejo como formador”, Pedro, como todo un niño, adquiere su propia identidad por medio del retrato, que a su vez funciona como una especie de espejo. Se trata, pues, de Pedro ante la imagen de lo que él ambiciona ser. Sin embargo, Pedro, en su calidad de niño, está atrapado por su inmadurez ontológica. Es necesario hacer hincapié en la imagen infantil, pues es la metáfora que Ortega y Gasset utiliza para describir al tipo de hombre que domina en España. Pedro todavía no ha devenido en un hombre pleno, pues aún es incapaz de actuar independientemente. Con este fragmento, se atisba lo que será un motivo recurrente al momento de entender y analizar al personaje de Pedro.

Por otro lado, esta instancia de la novela puede ser considerada como un momento determinante en la consolidación del proyecto personal de Pedro. Ramón Buckley, en su artículo, “Dialéctica existencial: Jean Paul Sartre y Luis Martín-Santos”, hace un análisis a partir de la idea de “proyecto” que Sartre desarrolla para complementar los ideales marxistas. “El proyecto sartreano se realiza por medio de un complejo proceso dialéctico en el que el pensamiento se proyecta hacia la acción en el mundo real, y las circunstancias de este mundo van a modificar tanto nuestra acción como el pensamiento mismo que la había engendrado. De este vaivén entre el individuo y la realidad que lo condiciona y que él a su vez condiciona nace el proyecto sartreano” (Buckley 21). La idea del proyecto es fundamental, puesto que proporciona al héroe de la novela los procesos de iniciación y la oportunidad de ponerse a prueba ante los distintos obstáculos que se le presenten. Es, ante todo, la oportunidad de lograr sus más altas aspiraciones, devenir en hombre pleno, es decir, en patriarca¹. Sin embargo, como bien ha apuntado la crítica, *Tiempo de silencio* es la novela del fracaso. Por un lado, Marianela Muñoz señala que existe “una relación dialéctica entre hombre y sociedad, capaz de condicionar el fracaso del héroe” (85). Entonces, si se puede establecer una relación simbiótica entre el hombre y la sociedad que lo rodea, el fracaso de Pedro cobra amplias significaciones, pues supone el fracaso del proyecto español, que pretendía la modernización de España en relación al resto de Europa. Buckley confirma lo anterior: “El fracaso de su proyecto es tan personal como colectivo, fracasa tanto por sus errores como por la sociedad que lo condena necesariamente al fracaso. Su proyecto excedía los límites de una sociedad restringida no sólo por su propia indigencia (escasez de medios) sino por su propia alienación” (33). Es decir, según Buckley, la alienación de Pedro representa la alienación generalizada en la que toda España estaba inmersa. El fracaso y posterior destierro de Pedro remite a la idea de la castración, según plantea el propio discurso de la novela. Por lo cual, el

¹ Uso el término en el contexto del ensayo de Enrique Gil Calvo, como se explica oportunamente: “El patriarca es un hombre cocido, cultivado y políticamente correcto: un hombre que ha superado con éxito las pruebas de madurez exigidas por la cultura, que continúa superando las pruebas de competencia inherentes a su posición, y que ejerce sus derechos de hombre adulto con perfecta legitimidad” (99).

destino final de Pedro, en palabras de Muñoz, “[...] supone su exclusión física y social, primero el encierro de la cárcel y luego la expulsión de la ciudad; al mismo tiempo padecerá el rechazo de la elite a la cual aspira a pertenecer, en cuanto es desterrado del ámbito de la investigación científica y debe dedicarse a la práctica médica en provincia” (90). Ésta continúa afirmando que hay una metonimia de la ciudad, pues la misma se presenta como espacio castrante, que limita las posibilidades del individuo a desarrollarse y ejercer acciones libremente. Así, pues, la crítica concluye que el mayor fracaso de Pedro es su abulia, su renuncia al ideal de hombre de reflexión y estudio, para irremediabilmente asumir el “tiempo de silencio”.

Ahora bien, el asunto del mito resulta fundamental al momento de trabajar esta novela, pues Martín-Santos recurre al concepto mítico de lo español para deconstruirlo. Juan Villegas hace un estudio exhaustivo y señala la configuración de la estructura y del mundo de la novela como la base de un afán transformador. Para Villegas, el autor asume los mitos imperantes para evidenciar los defectos de la realidad representada. La deformación, la ironía mordaz y las constantes alusiones a mitos y ritos sirven como técnicas al momento de desarrollar la visión de un mundo degradado, en la medida en que se ha perdido cualquier indicio de valores auténticos. Villegas trabaja el mito en el mundo moderno, desde los múltiples espacios que aparecen en la novela, hasta la posición de Pedro como héroe mítico: “Se concibe el mundo adquiriendo una categoría cósmica- reforzada sin duda por el uso de la misma palabra- por su explícito vínculo con las cosmogonías clásicas, en las que el universo se constituía por esferas” (208). Basándose en esto, traza el trayecto de Pedro por estas esferas, viaje o aventura que constituye su descenso inminente a la esfera inferior de los infiernos. Algunos espacios claves para la comprensión cabal de Pedro son la pensión, el prostíbulo y la cárcel. Por un lado, la pensión figura como una extensión o microcosmos de la opresión que imperaba durante el Estado español franquista. Según Villegas, la pensión, como el hogar, en lugar de representar un estado de tranquilidad o “acunamiento psicológico”, éste “se configura como cosmos

constituido por peligros, lo que se manifiesta en la recurrencia de la imagen de los túneles. La casa aparece como continuación y proyección del mundo adverso y laberíntico del exterior” (Villegas 224). Asimismo, el pasaje de la novela en que el burdel aparece como albergue o alojamiento para nuestro héroe atemorizado por las consecuencias de la muerte de Florita, muestra cómo Martín-Santos elabora una caracterización de doña Luisa y el prostíbulo que denota un ambiente protector, envolvente, similar al seno materno o, incluso, al vientre femenino. Para Feal Deibe, tanto el burdel como la cárcel figuran como la manifestación del complejo de retroceso intrafetal que, "a su vez, remite a la fantasía incestuosa del complejo de Edipo. Podemos entender entonces que Pedro se encuentre a gusto en la cárcel [...]Lo falso del argumento se hace presente, sin embargo, si advertimos que en la cárcel se lleva a cabo la interrupción de la experiencia que Pedro había iniciado. La cárcel es pasividad, opuesta a la actividad de su experiencia reciente” (124). A pesar de que el prostíbulo se presenta como espacio de los “ritos órficos”, del placer y el pecado, es innegable su relación con el mundo acogedor del vientre materno. Villegas esboza: “Jung insiste en la idea de que el héroe es casi siempre es un viajero que busca la madre perdida, lo que no implica un rasgo incestuoso, por cuanto la madre viene a ser un símbolo, o, como él lo denomina, la imago de la madre [...]” (223). La cárcel, por otro lado, cobra la misma significación: “Creemos que, además, las imágenes usadas se explican bien sobre la base de la interpretación de Otto Rank, en cuanto a que el vientre representa el estado placentero, la tibieza, mientras que el nacimiento conlleva el desgarramiento, el frío, el dolor y el encuentro con el mundo adverso” (Villegas 228). Entonces, Villegas establece un paralelismo entre la cuna o el vientre como elementos relacionados con el morir-renacer. La quietud, producto del retorno al seno, al vientre materno, conlleva la muerte simbólica del protagonista en la medida en que éste renuncia a su condición de individuo activo, dispuesto a la acción, para asumir el carácter pasivo que caracteriza el estado fetal. En conclusión, Villegas establece que el retorno al lugar de origen constituye la pasividad y el silencio que condiciona el fracaso del héroe moderno.

Aparte de los espacios míticos, se puede hablar de Pedro y su proyecto de vida² en términos de una iniciación que dará paso a una serie de pruebas, que el héroe debe sobreponer para alcanzar su meta de convertirse en un científico prominente y acceder a las élites sociales. Villegas enumera algunos de los mitemas que constituyen la aventura de Pedro: “el viaje, el sumergirse en un mundo laberíntico o fantasmagórico, la aventura de la noche, la caída, la celda-muerte, el morir-renacer, el cruce del umbral, los personajes demoníacos, la persecución, el descenso a los infiernos, el personaje salvador” (218). Diversas fuerzas que componen el mundo social parecen mover al protagonista abúlico, quien se presenta como un extraño o desencajado dentro de los distintos círculos en los que se desplaza. “El héroe en su peregrinación por el laberinto del mundo carece de un ‘protector’ que le señale el camino; sólo se encuentra con personajes demoníacos o semiángeles que no son sino ‘viejas horribles’ que lo amedrentan y hacen huir. El sexo o el amor- una de las formas de realización personal que suele presentar la novela moderna- en este momento de la novela sólo se encarna en seres horribles” (Villegas 224). La referencia a personajes demoníacos remite inevitablemente al personaje de Cartucho, arquetipo del hombre violento, dispuesto al asesinato, que domina en el barrio y, en este caso, las chabolas. Junto con Muecas, ambos personajes hacen alarde de una virilidad extrema, que raya en lo primitivo, lo bárbaro, en fin, en lo animal. Para Robin Fiddian, es a través de la imagen arquetípica que Martín-Santos carga de valor semántico a sus personajes y las relaciones que se desarrollan entre los mismos. Para el crítico, el autor español “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” (Fiddian 226). Por lo cual, la imagen del hombre fálico, cifrada en algunos de los personajes masculinos cobra relevancia, pues supone un modelo con el que Pedro debe enfrentarse y relacionarse durante la novela.

² La idea del proyecto de vida se esboza en el artículo de Ramón Buckley, “Dialéctica existencial: Sartre y Martín-Santos”.

Por otro lado, en la novela se desata una pugna en el interior del protagonista entre las oposiciones razón-irracionalidad o intelecto-instinto. Dale Knickerbocker trabaja la crisis íntima de Pedro desde las teorías de lo abyecto que Julia Kristeva propone. Éste describe cómo se debe pasar por un proceso de abyección para entrar al orden simbólico. Esto implica borrar la marca de la otredad, de lo inaceptable según los parámetros socioculturales. Entonces, el crítico esboza que en Pedro se desarrolla una polaridad de fascinación-repulsión que desemboca en una especie de desdoblamiento del personaje, que se somete constantemente a un autoexamen de sus acciones y decisiones. Knickerbocker apunta: "In *Tiempo de silencio* the reader is present at a constant struggle between the paternal forces of Law, Order, and Morality in Francoist Spain and its taboos and marginalized elements [...] When Pedro transgresses the frontier established by society between the proper (Madrid) and the unclean (the chabolas), he runs afoul of the Law and as a result is marginalized" (24). Por lo tanto, se crea una dicotomía entre lo racional vinculado con el orden del estado y lo irracional, que guarda una estrecha relación con lo abyecto. Entonces, el contacto sexual con Dorita supone una caída del héroe, pues sucumbe a sus deseos irracionales, desmesurados y carnales, que no eran cónsonos al cultivo de la imagen del científico, del proyecto de ir más lejos de lo que el propio Estado propulsaba (recordemos a Ramón y Cajal como emblema del hombre español).

A la misma vez, esta pugna la exploran Bettey Jean Craig y Marcia Welles, desde los fragmentos específicos del "Gran Buco" y el "Maestro". Craig establece que la yuxtaposición de estos dos fragmentos resume lo que será la línea temática que engloba la novela: "The juxtaposition of goat and philosopher reflects on a thematic level the original structuring conception of the novel which governs the novel's style- namely, the conflict between instinct and intellect" (99). Si bien ambos fragmentos están en función de arremeter irónicamente contra la figura del filósofo- que los críticos identifican con Ortega y Gasset- estas escenas en el contexto discursivo devienen, a juicio de Craig, en una especie de emblema de la perversión en el instinto y el intelecto (Craig 110). Es decir, al estudiar

estas escenas detenidamente, se ve cómo el filósofo en un acto de envanecimiento, se metamorfosea en el buco, que en pleno alarde viril, mantiene estupefactas a las mujeres que lo rodean. Así pues, se hace evidente lo que Craig postula: "Pedro is an intellectual; he is attempting, with his knowledge of science, to find cure for cancer. And he fails. Yet, while on the one hand his extreme consciousness will not allow him the full pleasure of sexual ecstasy, on the other hand it will not allow him the full pain of his misfortune; he sees through both" (113).

Asimismo, esta dualidad que Craig señala como la principal línea argumentativa y discursiva de la novela es ampliada y redefinida por Marcia Wells. Para Wells, más que una pugna entre las dicotomías anteriormente observadas, los puntos comunes que guardan tanto la pintura de Goya, la figura de Ortega y Gasset como el texto de Martín-Santos, apuntan a una visión muy particular sobre la mujer. La crítica expone: "These two levels are different: the overtale is a masculine story of authority- its themes are history, power, and politics; the hidden story deals with the subversion of the rational order- it is about women (not "real" women, but their more potent sisters, women as perceived and imagined by men)" (Wells 154). Wells hace un estudio meticuloso, pues traza los orígenes de los conceptos, imágenes y arquetipos presentes en la pintura y en el texto, así como su relación estrecha con los planteamientos sobre España de Ortega y Gasset. El miedo a las brujas, por ejemplo, parece estar vinculado con el miedo a la castración. En la época de Goya, nos dice Wells, los hombres se cuestionaban si las brujas tenían el poder de quitarles el miembro masculino. Esto la lleva a concluir:

Goya and Martín-Santos wage a common battle. As desperately as surgeons trying to exercise the dizzying proliferation of cancer cells destroying the sick human body as well as the ailing body politic, they try to define, and make tangible, the evils of abjection [...] In Goya and Martín-Santos women as witches are a powerful metonymic expression of abjection, broadly conceived as anti-structure, as the irrational forces that threaten the rational and symbolic structures form the potent subterranean depths of the human psyche (163).

Por lo tanto, el texto propone la idea de la mujer como ente castrador que socava los poderes racionales y civilizadores de los hombres. La relación intertextual que Wells propone entre Goya, Ortega y Gasset y Luis Martín-Santos viene al caso en la medida en que estos intelectuales elaboran una visión masculina de la españolidad. Estas visiones repercuten en la elaboración de los personajes masculinos de la novela, tomando en cuenta las problematizaciones de género que los estudios recientes de la masculinidad proponen.

I. Los mitos de la nación española

[...] el nacionalismo inventa naciones donde no existían antes.

E. Inman Fox

Estudiar la nación como constructo, es decir, como sistema cultural de representaciones cuyo propósito primordial es crear vínculos y experiencias comunes en aras de unir a los sujetos bajo una misma comunidad, debe integrar el estudio de las relaciones de género (McClintock 153). Nira Yuval-Davis expresa que “la comprensión de estos debates es crucial para cualquier intento de analizar las maneras en que las relaciones entre mujeres y hombres afectan y son afectadas por varios proyectos y procesos nacionales, así como los modos en que son construidas las nociones de feminidad y masculinidad dentro de los discursos nacionalistas” (17). Dada la importancia de estos debates para la comprensión de todo mito nacional, se parte de los conceptos de naciones, o “comunidades imaginadas” (*imagined communities*, en palabras de Benedict Anderson), como una serie de prácticas históricas desde donde la diferencia social, entiéndase, la relación con el Otro, se inventa y se

reproduce por medio de la *performatividad*³. Por tal razón, la estudiosa Anne McClintock declara: “all nationalisms are gendered, all are invented, and all are dangerous [...]” (152).

Siguiendo la línea de McClintock, quien se basa en los trabajos de George Santayana, gran parte de la narrativa de las naciones se identifica con la experiencia masculina: “Not only are the needs of the nation here identified with the frustrations and aspirations of men, but the representation of male *national* power depends on the prior construction of gender difference” (153). Si bien la construcción de naciones se da a partir de la experiencia, tanto masculina como femenina, es particularmente la función de los hombres, aquellos considerados como los hacedores y fundadores activos de las naciones, el asunto que investiga este trabajo⁴.

Respecto al caso específico de España, es a partir del siglo XIX, junto al surgimiento del Estado liberal europeo, que aparecen los conceptos de “nación”, “nacionalismo” y “cultura”, que serán determinantes al momento de instaurar el imaginario identitario español a lo largo del siglo XX. El historiador Inman Fox destaca que “[...] el tema de la génesis e institucionalización de la interpretación de España- y de las ideas relacionadas con su carácter nacional- van a ocupar durante varias generaciones un espacio importante en la historia literaria, cultural y política española” (Centro Virtual Cervantes). La institucionalización del carácter nacional que Fox señala estuvo a cargo de la generación del 98, los cuales viven el trauma de la caída del imperio español ante la derrota inminente de España en la Guerra Hispanoamericana. Sobre este asunto, Sebastián Balfour y Alejandro Quiroga apuntan: “En un momento en el que el darwinismo social estaba en boga y la fuerza de las naciones se medía en términos de poder colonial, España era vista como una nación decadente o ‘moribunda’ [...]”

³ El término *performatividad* y sus derivados se trasladan del inglés siguiendo los estudios recientes en torno a la identidad y su representación. Entre ellos, se destacan los planteamientos de la estadounidense Judith Butler, quien emplea el concepto de *performatividad* para denotar que la identidad y, específicamente, la identidad de género, no es una categoría estable y esencial, sino una actuación, una demostración en la esfera pública que debe ser reproducida constantemente para asegurar su normalización.

⁴ Anne McClintock señala: “Women are represented as the atavistic and authentic body of national tradition (inert, backward-looking and natural), embodying nationalism’s conservative principle of continuity. Men, by contrast, represent the progressive agent of national modernity (forward-thrusting, potent, historic), embodying nationalism’s progressive, or revolutionary principle of discontinuity” (159).

Esta percepción del declive español se fue extendiendo no sólo en el extranjero sino también, y de manera más significativa, en casa” (61). Si bien el 1898 fue un año que caló hondo en la conciencia colectiva y, para muchos, confirmó la idea generalizada de España como una nación decadente y fracasada, ya desde principios del siglo XIX se iba cuajando la percepción de España como una nación en crisis. Una crisis que parecía estar estrechamente relacionada con una crisis espiritual, vital, procedente del hombre español. Se trata, pues, de una ansiedad que resonará posteriormente en los planteamientos que José Ortega y Gasset hará sobre la nación española.

Es a través del producto literario del siglo XIX que se constata cómo los escritores e intelectuales del momento se iban tornando comprometidos y reflexivos respecto a la realidad convulsa española. Para esto, recurrieron a la posición ocupada por el hombre como punto de partida para determinar los problemas que aquejaban a la nación española. Resultaba imperativo, por lo tanto, establecer o, incluso, restablecer, las funciones que el hombre debía desempeñar en dicha sociedad. “El hombre-globo” de Mariano José de Larra, publicado en el 1835, constata esta voluntad al categorizar a los hombres siguiendo un discurso científico, en tres tipos: el sólido, el líquido y el gaseoso. Según Larra, el hombre sólido se mantiene en la capa inferior de la atmósfera humana, es la masa, el que prolifera en la tierra y que, por lo tanto, compone la costra del mundo. La descripción física viene al caso, pues éste lo describe a partir de “una frente achatada que se inclina al suelo, su cuerpo está encorvado, su propio pelo le abrumba, sus ojos no tienen objeto fijo, ven sin mirar, y en consecuencia, no ven nada claro” (Biblioteca Virtual Miguel Cervantes). Esta falta de dirección y claridad es fundamental para entender el contraste que establece con el hombre-globo, emblema de lo que debe ser un intelectual frente a la sociedad. Asimismo, esta atención a la noción de masa, que se caracteriza por un *ver sin mirar* resulta fundamental, pues se trata de lo que Ortega y Gasset cataloga como una de las

verdaderas enfermedades de España⁵. Por otro lado, el hombre líquido es aquél que fluye, varía de posición y se mueve por encima del hombre-sólido. Esta categoría de hombre conforma la clase media, que crece y se mantiene en movimiento, sin jamás separarse del suelo. Por último, el hombre-gas, se alza por sí solo, no hay obstáculo que lo detenga, pues su propia naturaleza constitutiva hace que los supere sin dificultad. El gaseoso, por su parte, ocupa una posición de liderazgo, nunca está en posición de subordinado. Ante este panorama de categorías generales, Larra trae a colación el caso particular de España, que tanto le preocupa: “Pero cuando posteriormente se han visto en todos los países elevarse muchos a alturas desmesuradas y mantenerse más o menos tiempo en ellas, no se concibe nuestra casi total ausencia de hombre-globos que se elevan verdaderamente, sino atribuyéndolo a desgracia del país mismo” (Biblioteca Virtual Miguel Cervantes). Así, pues, el escrito de Larra constata la profunda preocupación que existía por España, así como la búsqueda constante de su autenticidad respecto al resto de Europa. Como bien señala la cita anterior, el fracaso del hombre-globo está directamente vinculado al fracaso de la nación, la cual no logra desarrollarse plenamente, en especial en el ámbito científico, en comparación al resto de Europa que se encontraba en pleno apogeo modernizador⁶. Larra plantea lo que para el resto de España se percibe como un hecho: la ausencia de hombres que eleven y regeneren al país a su estado glorioso de antaño. Por lo tanto, el escrito de Larra es un llamado al progreso, al adelanto, y más aún, a la producción de hombres capacitados y a la altura de dirigir y trazar nuevos caminos en el país.

Es en esta trayectoria de pensamiento que se consolida la generación del 98, compuesta por figuras como Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Azorín, Ramón Valle-Inclán, entre otros, quienes se

⁵ En su prólogo de 1922 a la segunda edición de su libro *España invertebrada*, Ortega y Gasset escribe: “Dicho sin ambages, yo creo que en este caso se encuentran casi todos nuestros compatriotas. No es la menor desventura de España la escasez de hombres dotados con talento sinóptico suficiente para formarse una visión íntegra de la situación nacional donde aparezcan los hechos en su verdadera perspectiva, puesto cada cual en el plano de importancia que le es propio. Y hasta tal punto es así, que no puede esperarse ninguna mejora apreciable en nuestros destinos mientras no se corrija previamente ese defecto ocular que impide al español medio la percepción acertada de las realidades colectivas” (13).

⁶ Esta relación simbiótica entre nación y hombre fracasado va a ser central en los planteamientos orteguianos, así como para el estudio de la novela *Tiempo de silencio*.

preocupan y convierten el estado nacional español en un asunto personal. Desde la perspectiva noventayochista, la nación Española estaba en plena decadencia.⁷ Esto último surge como el elemento cohesivo de una generación que le “dolía España” (en palabras de Unamuno) y veían en sus escritos una manera de posibilitar la regeneración del estado español.

Los historiadores coinciden en que es a partir de la generación del 98 que se comienza a conformar lo que será el imaginario nacional español que comprenderá gran parte del siglo XX. En su artículo “Melancólico bucle. Narrativas de la nación fracasada e historiografía española contemporánea”, Ferran Archilés Cardona destaca la omnipresencia del pensamiento de dicha generación, en la medida en que se generaliza la tesis del fracaso en el proceso modernizador de España. Es decir, los planteamientos de estos intelectuales suponen una huella indeleble en la conformación del imaginario español, pues según Archilés Cardona, la historiografía trabajada por los intelectuales en los años subsiguientes estaría marcada por la internalización de las metáforas de fracaso y ansiedad ante la falta de un proceso nacionalizador pleno y contundente. Por lo cual, los historiadores Sebastián Balfour y Alejandro Quiroga entienden que la generación del 98:

[...] se consagró a la búsqueda de la esencia de la nación con la esperanza de resolver el ‘problema de España’ y los grupos políticos presentaron varias alternativas para regenerar a la nación ‘enferma’ [...] Un legado más duradero y profundo de esta revisión de la identidad nacional española fue la aparición de un sentimiento generalizado de inferioridad entre los españoles con respecto a sus vecinos europeos. A lo largo de todo el siglo XX, el tópico que identificaba a España con atraso y Europa con modernidad iba a ser un componente constante de la identidad nacional española (62).

Por lo tanto, la búsqueda de la esencialidad española desembocó en una serie de reflexiones que serían heredadas por generaciones y que construían “el fundamento de una sólida interpretación de la contemporaneidad española caracterizada por dos grandes ejes: la limitación (o ausencia) de la

⁷ Resulta interesante apuntar que ante el temprano suicidio de Mariano José de Larra, Antonio Machado, también miembro de la Generación del 98, considera que la muerte de Larra fue “un acto maduro de voluntad y de conciencia. Anécdotas aparte, Larra se mató porque no pudo encontrar la España que buscaba, y cuando hubo perdido toda esperanza de encontrarla” (*Biblioteca Virtual Miguel Cervantes*).

revolución burguesa y el fracaso de la revolución industrial. Este doble eje se convirtió para los jóvenes autores en el horizonte indudable que lo teñía absolutamente todo a la hora de plantear cualquier reflexión sobre el pasado español” (Archilés Cardona 267). De igual forma, como efecto de estas indagaciones sobre la esencialidad española y la elevación del “problema español” a una especie de ideología nacional, surge la instauración del canon literario español, que según Inman Fox:

[...] el nacionalismo está íntimamente relacionado con la cultura- o, en nuestro caso, con una literatura nacional- que representa una interpretación o construcción de una manera de pensar, sentir y creer, interpretación que depende a su vez de productos culturales como la historia, la literatura o el arte para proporcionar imágenes e ideas que ordenan el comportamiento o que dan definición al pensamiento (*Centro Virtual Cervantes*).

Para Fox, el canon literario está en función de determinar lo particularmente español, es decir, de expresar e interpretar la manera de *ser* de los españoles, en aras de afirmar una identidad nacional que propicie la unidad y regeneración del estado nacional español. Como bien expone Archilés Cardona, la interpretación de España se da a partir de una visión de la limitación, de la falta, la cual parece colarse por todos los resquicios de la sociedad española. Una España limitada supone la presencia de hombres (entiéndase como los hacedores de las naciones) igualmente limitados. Por lo visto, el problema español está íntimamente ligado con una crisis propia del hombre, es decir, con la conformación y desempeño del sujeto masculino en su sociedad. En este sentido, el canon literario se instaura a partir de esta visión en torno a la limitación, tanto nacional como masculina, construyendo así el tejido mítico-literario con que Luis Martín-Santos se enfrenta en su obra *Tiempo de silencio*.

Si bien la generación del 98 tiene una influencia determinante sobre la conformación del imaginario español, resulta inevitable traer a colación la figura de José Ortega y Gasset quien, como miembro de la generación del 14, hace una serie de planteamientos contundentes en torno a la problemática española en textos emblemáticos como *España invertebrada* (1921) y *La rebelión de las*

masas (1929). Los planteamientos orteguianos fueron elevados a nivel de mitos, por lo cual Archilés Cardona destaca:

[...] no es exagerado hablar de Ortega como un auténtico ‘mito generacional’, y para más de una generación española (algo que, tal vez, sólo empezó a cambiar en el contexto posterior al mundo existencial del 68). ¿Acaso la poderosa interpretación de *España invertebrada* pudo quedar al margen de esa mitificación? En mi opinión, no sólo no fue así, sino que la interpretación orteguiana de la debilidad identitaria nacional convergió perfectamente con la visión crítica del futuro de esta generación de jóvenes y, a la vez, con la renovada visión de la historiografía sobre los fracasos y debilidades del XIX español. Ortega, en realidad, pudo servir de puente con ideas sobre la identidad española de más antigua procedencia sin ‘despertar’ sospechas, ya que su halo de modernidad, prestigio y disidencia acabó por legitimar su influencia (269).

Así, pues, Ortega y Gasset figura como una especie de “padre” forjador de las percepciones comunes que los españoles tendrían sobre sí mismo durante varias generaciones. Archilés Cardona expresa que la aceptación abrumadora de los planteamientos orteguianos duró hasta entrada la década del sesenta. No obstante, ya Luis Martín-Santos, con su novela publicada en el 1962, se había encargado de replantear y parodiar las posturas problemáticas que Ortega asume en torno a la nación y el hombre español. Cabe, entonces, estudiar algunos de estos planteamientos.

- **El imaginario orteguiano**

España se va deshaciendo, deshaciendo... Hoy ya es, más bien que un pueblo, la polvareda que queda cuando por la gran ruta histórica ha pasado galopando un gran pueblo...

-José Ortega y Gasset

Para la primera mitad del siglo XX, el filósofo José Ortega y Gasset gozaba de una fama y prestigio indiscutible, precisamente por su mirada incisiva sobre el susodicho “problema español”. Como bien observa el crítico Alfonso Rey, la trama de *Tiempo de silencio* transcurre durante el 1949, año en que

los planteamientos de Ortega estaban todavía en pleno apogeo. Esto lleva al crítico a señalar que la novela de Luis Martín-Santos es una reflexión en torno a la posición del filósofo español sobre la contemporaneidad española. Si bien críticos han señalado el carácter arquetípico de los personajes de *Tiempo de silencio*, así como la relación entre la constitución de sus personajes con el espacio que habitan⁸, Alfonso Rey plantea que “la vida de Pedro es la consecuencia de cómo los españoles han vivido y reflexionado sobre sus vidas a lo largo de los tiempos, y lo demuestra el hecho de que hasta el más remoto pasado medieval esté actualizado a lo largo de las páginas de *Tiempo de silencio*” (201). Por lo tanto, para hablar de cómo los españoles han vivido y reflexionado resulta ineludible recurrir a los planteamientos de Ortega y Gasset, pues, como ya se ha enfatizado anteriormente, es una de las figuras principales en relación al imaginario nacional español.

Como también hará Luis Martín-Santos, José Ortega y Gasset se enfrasca en el pasado español, específicamente en la Edad Media, en busca de la esencialidad española. Ortega se encarga de retomar la tesis de fracaso y decadencia establecida por la generación de pensadores anterior a la suya, para así diagnosticar lo que considera la enfermedad constitutiva de España. Un texto como *España invertebrada*, publicado en 1921, surge en respuesta al defecto ocular que según el filósofo predominaba entre la mayoría de los españoles. Es decir, colocándose en la posición del terapeuta nacional y empleando la metáfora visual, Ortega pretende corregir las deficiencias visuales o, en otras palabras, la miopía social que ha privado el desarrollo de un desglose acertado y preciso en torno a las problemáticas españolas.

Por un lado, la primera parte de *España invertebrada* se centra en la desintegración de la sociedad española: “La historia de una decadencia de una nación es la historia de una vasta desintegración” (Ortega 36). Ortega define integración como el medio por el cual las naciones se forman. Para éste, no se trata de un proceso de ampliación de un núcleo central, sino de la

⁸ Véase el artículo de Robert Fiddian, “Reflexiones sobre algunos de los personajes de *Tiempo de silencio*”.

integración de distintos grupos sociales dentro de una misma estructura. A pesar de estar bajo un mismo sistema social, estos grupos no se homogenizan, sino que mantienen su propia identidad y singularidad. Es decir, el sometimiento de los grupos “inferiores” no supone, según Gasset, su desaparición identitaria. Por lo cual, la unidad o integración nacional no depende ni se define por la unidad racial, sino que el proceso de incorporación se nutre a través del dogma nacional, que se debe dar a partir de un proyecto de vida común. Los individuos que constituyen los distintos grupos están juntos precisamente para impulsar colectivamente algún proyecto o empresa. Para el filósofo español, no se trata de un simple estar, sino de formar parte de una comunidad con deseos, voluntades y propósitos comunes. Por tal razón, Ortega se ampara en la época de la Reconquista y traza los orígenes españoles en Castilla, momento histórico donde los españoles edificaron su imperio bajo el proyecto de unidad: “La ‘España una’ nace así en la mente de Castilla, no como una intuición de algo real –España no era, en realidad, una-, sino como un ideal esquema de algo *realizable*, un proyecto incitador de voluntades, un mañana imaginario capaz de disciplinar el hoy y de orientarlo, a la manera que el blanco atrae la flecha y tiende el arco” (50). Es en el recuerdo del siglo XV, en Castilla, donde los españoles se amparan nostálgicamente para referirse a la España gloriosa, a su edad de oro. Sin embargo, a pesar del dominio que alcanza la nación española durante el siglo XV, Ortega no vacila en catalogarlo ilusorio. Siguiendo su planteamiento de la historia española como una historia de decadencia, el filósofo entiende que España se muestra débil e inestable desde sus comienzos. De hecho, Ortega marca el año 1580 como el comienzo de la decadencia y desintegración española⁹. A partir del creciente afán de separatismo, ya sea de las posesiones ultramarinas españolas, así como de los nacionalismos periféricos dentro de la península, es que toma lugar una especie de dispersión social que Ortega acuña como *particularismo*. Este particularismo, descrito

⁹ “Venimos, pues, a la conclusión de que la historia de España entera, y salvas fugaces jornadas, ha sido la historia de una decadencia [...] Porque decadencia es un concepto relativo a un estado de salud, y si España no ha tenido nunca salud- ya veremos que su hora mejor tampoco fue saludable-, no cabe decir que ha decaído” (*España invertebrada* 141).

como el carácter más profundo y grave de su actualidad, lleva a los distintos grupos que componen una misma estructura nacional a no sentirse o identificarse como parte de un todo. Por lo tanto, en la España particularista impera la insolidaridad, el individualismo y la alienación social, lo cual desemboca en una especie de modorra y ausencia de voluntad luchadora. Esto último remite al asunto fundamental que va a predominar en los planteamientos orteguianos: la escasez de deseos, la falta de vitalidad y la debilidad espiritual que anida específicamente en el hombre español.

Ahora bien, la segunda parte de *España invertebrada* atiende el asunto de la masa social como contraparte de una minoría selecta que debe regir todo el componente nacional. Para la época de Ortega proliferaba la tesis de una ausencia evidente de “hombres” en España, asunto que no parece novedoso, pues como se expuso anteriormente con el escrito de José Mariano de Larra, ya durante el siglo XIX se iba cuajando esta preocupación. No obstante, Ortega retoma la inquietud al escribir que la

[...]’hombría’ que, sin darse cuenta de ello, echa hoy la gente de menos, no consiste en las dotes que la persona tiene, sino precisamente en las que el público, la muchedumbre, la masa pone sobre ciertas personas elegidas. En estos años han ido muriendo los últimos representantes de aquella edad de ‘hombres’ [...] Tal vez no haya cosa que califique más certeramente a un pueblo y a cada época de su historia como el estado de las relaciones entre la masa y la minoría directora (95).

Por lo tanto, antes se consideraba la existencia “hombres”¹⁰ en la medida en que la masa unida y concreta sentaba su confianza en ciertas personas elegidas. Ahora, bajo el dominio de las masas y como consecuencia de la disociación y de lo que Ortega denomina como particularismo, cada miembro quiere dirigir e imponer su voluntad sin tomar en cuenta el cuerpo colectivo. Por tal razón,

¹⁰ A estas alturas de *España invertebrada*, Ortega parece emplear el concepto de hombre con ciertas connotaciones sociales atribuidas a lo específicamente masculino, a lo perteneciente a la esfera de la hombría. En el planteamiento orteguiano, la hombría parece ser un rasgo inherente a los varones que constituyen la clase dirigente, es decir, la minoría selecta caracterizada por la excelencia y que, por lo tanto, componen el grupo ejemplar que la masa debe seguir sumisamente. Por sus talentos y superioridad respecto a la masa, recae en estos hombres dirigentes la acción pública, es decir, el trabajo político, el intelectual y el educativo de las naciones. (Ortega 95). Por lo tanto, ya se va desarrollando en Ortega una concepción de la masculinidad vinculado con la capacidad de liderazgo, empresa y dominancia.

si la masa insiste en la idea de que no hay hombres en España es porque el valor social de los hombres dirigentes o selectos depende de la capacidad entusiasta y humilde, ya caducas, de las masas. Para Ortega, pueden existir grandes hombres, pero sin una masa capaz de valorarlos y reconocerlos como superiores, estos pasan desapercibidos. En la visión orteguiana de España, en la muchedumbre prevalece un resentimiento contra toda posibilidad de excelencia, lo cual lleva al filósofo a concluir: "Cuando oigas decir: 'Hoy no hay hombres', entended: 'Hoy no hay masas'" (93). El problema español, desde la perspectiva orteguiana, radica en la insubordinación de las masas, por un lado y por el otro, en la incapacidad que muestran los hombres de la clase dirigente en establecer su dominación sobre el "vulgo".

He aquí la significación fundamental de la metáfora de la invertebración de España. Cuando Gustavo Bueno analiza la idea de España en Ortega, esboza que "la 'vertebración' no es término que Ortega entienda en el sentido propio de la 'articulación' de unas partes con otras, sino en el sentido, que es 'técnico' en su sistema, de la vertebración de las minorías y las masas. No hay posibilidad de hablar de una 'sociedad vertebrada' si en ella las masas no conforman sus propias *minorías* dirigentes, y si estas, a su vez, no dirigen las masas" (*Basilico*). Por lo tanto, Ortega concibe a España como una nación desviada de la norma, amorfa, desmembrada y enferma, pues no cumple con los fundamentos biológicos de las sociedades que establecen las naciones como una estructura cimentada sobre nociones jerárquicas, desde donde la minoría selecta gobierna a través de su ejemplaridad sobre la muchedumbre vulgar y dócil. El elemento creador de toda sociedad figura en la ejemplaridad de unos pocos en la medida en que se articula la docilidad de otros muchos. El producto inmediato es que el ejemplo de la minoría prolifera y los inferiores se perfeccionan respecto a la presencia de los mejores. Así, pues, Ortega se siente inmerso en una España que vive entregada al imperio de las masas, o más específicamente, a la insubordinación espiritual de éstas que le dan la espalda a toda minoría eminente.

Ahora bien, un planteamiento fundamental en la lectura orteguiana sobre España es que más allá de un asunto político o jurídico, el “problema español” es mayormente espiritual. Es decir, el mismo radica en el “corazón y en la cabeza” (Ortega 101), en la constitución ontológica de la mayoría de los españoles, elementos que Ortega designa como la vida espiritual de la nación española.

La enfermedad española es, por malaventura, más grave que la susodicha ‘inmoralidad pública’. Peor que tener una enfermedad es ser una enfermedad. Que una sociedad sea inmoral, tenga o contenga inmoralidad, es grave; pero que una sociedad no sea una sociedad, es mucho más grave. Pues bien: éste es nuestro caso. La sociedad española se está disociando desde hace largo tiempo porque tiene infeccionada la raíz misma de la actividad socializadora (102).

España no es lo que pudo haber sido y, para Ortega, esto se debe, precisamente por una relación problemática entre su estado anímico-vital, vinculado a la esfera antropológica, y su terreno histórico, relacionado con lo espiritual. Para Gustavo Bueno, “Ortega responde de un modo determinante y positivo (*dogmático*) en el terreno *antropológico* (vital y anímico), pero responde de un modo *crítico* (problemático) en el terreno histórico (espiritual)” (*Basilico*). Es decir, Ortega asume una serie de determinismos biológicos para dar cuenta de la existencia precaria del estado anímico español, que a su vez, produce la inestabilidad histórica-espiritual que tanto inquietaba a los intelectuales del momento. Este padecimiento espiritual se agudizaba cuando se veía en relación a los países de Europa. Bueno expone sobre el ideal orteguiano:

Porque España no ha desarrollado su existencia como debiera, es decir, normalmente, en cuanto ‘organismo’ o rama derivada, junto con Francia, Alemania o Italia, de la misma matriz romana, fecundada por los pueblos germánicos. Una existencia que debiera haberse desplegado en coexistencia con los demás organismos o ramas de su especie. Este apartamiento o desgajamiento de su *mundo espiritual viviente* es el que habría determinado su existencia precaria, problemática o, para decirlo en vocabulario biológico, ‘enferma’ (*Basilico*).

Así, pues, Ortega articula una visión de España constitutivamente enferma, degenerada desde su nacimiento y predispuesta al fracaso y la decadencia. El rasgo biológico que éste emplea con exagerada frecuencia es la identificación del surgimiento nacional de España con el pueblo visigodo,

que para Ortega, eran la capa inferior de todos los grupos germánicos radicados en Europa. Las implicaciones de que se asentaran en España sería la propagación de la sangre visigótica, quienes exentos de una minoría selecta, instaurarían un carácter débil, bárbaro, que inhibiría el desarrollo de un sistema feudal fuerte y, por consiguiente, el desarrollo de un impulso vital y anímico que llevara a España al verdadero progreso y poderío.

Ahora bien, esta idea de una nación enferma desde su alumbramiento remite a la idea del hombre como sujeto defectuoso, abocado a las fuerzas de la naturaleza, que va en contra del orden de la cultura. El origen visigótico de España da pie al hombre-masa, severamente criticado por Ortega en su libro en *La rebelión de las masas*. Publicado en 1929, dicho texto elabora con mayor profusión lo que ya Ortega iba percibiendo poco antes en *España invertebrada*: el problema o la enfermedad del pueblo español radicaba esencialmente en el tipo de hombre que dominaba en el país. Ortega se pregunta quién manda en el mundo, a lo que, sin vacilaciones, contesta que es el hombre-masa quien se ha insubordinado y lleva las riendas del país. Contrario a la dinámica social que debe existir entre la minoría selecta y la muchedumbre, vivir bajo el imperio de la masa supone la formación de un monstruo social que aplasta todo indicio de individualidad, diferencia y, más importante aún, arrolla a los sujetos selectos. La masa, según la mirada orteguiana, se reduce a un grupo de números, donde los hombres no se diferencian, sino que son una repetición genérica uno de los otros.

Existe, por lo tanto, una contradicción en el tiempo que el filósofo vive: el hombre-masa que domina es bárbaro, primitivo, pero en un mundo civilizado y adelantado científicamente. Para éste, el primitivismo consiste en pensar que puede haber ciencia, técnica, o inclusive, hombres de ciencia, cuando se vive una crisis espiritual, donde el hombre no muestra interés en los principios mismos del orden de la cultura. Es en medio de una supuesta plenitud vital que en España se ha dejado de desear, y por ende, de aspirar a un proyecto en común que esté en función de la unidad nacional. Es

decir, la sociedad española padece del conformismo, de una especie de pereza y abulia que colinda con la inacción y la disipación de toda dinámica social: “Un tiempo que ha satisfecho su deseo, su ideal, es que ya no desea nada más, que se le ha secado la fontana del desear. Es decir, que la famosa plenitud es en realidad una conclusión. Hay siglos que por no saber renovar sus deseos mueren de satisfacción [...]” (Ortega 90). La España de Ortega es hija de un siglo de altura, de deseos satisfechos y, por lo tanto, de plenitud. Hablar de la altura de los tiempos supone que todo pasado se presenta pequeño frente a las percepciones del hombre-masa. Esta intuición es la que anula todo tipo de complejidad y posibilidad de análisis preciso sobre la tesis generalizada de la 'decadencia' española. A la misma vez, esta disociación del hombre con su pasado está en aumento, por lo cual, paradójicamente, la conciencia del hombre se siente con un potencial inédito. A pesar de que el hombre vive con mayores posibilidades, sucede que éste no sabe qué realizar con ellas ni cómo llevarlas a cabo. Recurriendo a la típica metáfora de la nación como una barca, Ortega concluye que se está a la deriva. Al no haber suficientes hombres emparejados a los adelantos de sus tiempos, se llega a comprender “esa extraña dualidad de prepotencia e inseguridad que anida en el alma contemporánea” (Ortega 104).

Asimismo, en su descripción del tipo de hombre que domina en España, Ortega articula que el hombre-masa se caracteriza por la psicología del niño mimado. El carácter de niño mimado viene a marcar un contraste radical con el modelo de varón que Ortega elabora en torno al tipo de hombre que debe presentar la clase dirigente. Estas descripciones vienen al caso, precisamente por su relación con el personaje principal de *Tiempo de silencio*, Pedro, del cual se hablará más adelante en el trabajo. No obstante, Ortega esboza:

Esto nos lleva a apuntar en el diagrama de la psicología del hombre-masa actual dos primeros rasgos: la libre expansión de sus deseos vitales, por tanto, de su persona, y la radical ingratitud hacia cuanto ha hecho posible la facilidad de su existencia. Uno y otro rasgo componen la conocida psicología del niño mimado [...] Heredero de un

pasado larguísimo y genial- genial de aspiraciones y de esfuerzos- , el nuevo vulgo ha sido mimado por el mundo en torno. Mimar es no limitar los deseos, dar la impresión a un ser de que todo le está permitido y a nada está obligado. La criatura sometida a este régimen no tiene la experiencia de sus propios confines (120).

De este carácter infantil se deriva el tipo de hombre que corresponde al “primitivo rebelde” que, según Ortega, no reconoce su posición de inferioridad respecto a los “mejores” o los “selectos”, y por lo tanto, se muestran insumisos y desafiantes. De igual manera, Ortega describe el carácter del “señorito satisfecho”, quien en un mundo sobrado de posibilidades, se forma a partir de ciertas deformaciones que desemboca en el llamado hombre-heredero. El aristócrata, por ejemplo, se muestra como otro niño mimado, pues éste percibe su presente como superior a todo pasado. Esta psicología del hombre-masa lleva a Ortega a reflexionar sobre la mocedad que caracteriza a la sociedad española. La juventud, el infantilismo, la inmadurez son todos conceptos que Ortega emplea para describir el dominio instaurado por la masa sobre toda la dinámica social. Este infantilismo ha llevado a que los beneficios y las comodidades que los tiempos proveen, se den por sentado, por lo cual el esfuerzo vital de los hombres para accionar se ve empobrecido. Ortega señala: “Un ventarrón de farsa general y omnímoda sopla sobre el terruño europeo. Casi todas las posiciones que se toman y ostentan son falsas. Los únicos esfuerzos que se hacen van dirigidos a huir del propio destino, a cegarse ante su evidencia y su llamada profunda, a evitar cada cual el careo con *ese que tiene que ser*” (175).

Esta idea del destino, es decir, de llegar a ser por medio de un proyecto vital, es fundamental para la comprensión de *Tiempo de silencio*, así como para vincular el imaginario orteguiano con la visión en torno a España que Luis Martín-Santos elabora en su novela¹¹. Alfonso Rey, quien estudia exhaustivamente la relación problemática entre el novelista español y Ortega y Gasset, señala:

¹¹ Ortega exclama en *La rebelión de las masas*: “¡Sorprendente condición la de nuestra vida! Vivir es sentirse fatalmente forzado a ejercitar la libertad, a decidir lo que vamos a hacer en este mundo” (108). Como establece Ramón Buckley en su artículo “Dialéctica existencial: Jean Paul Sartre y Luis Martín-Santos”, siguiendo el

Así como Ortega censuraba sobre todo el comportamiento de las clases altas, por renunciar a su papel histórico, y se limitaba a reprochar a la masa su insumisión a los mejores y su desdibujada rebeldía, Martín-Santos censuraba el comportamiento del pueblo llano en unos términos que no se encuentran, por ejemplo, ni en España invertebrada, ni en La rebelión de las masas, ni en Papeles sobre Velázquez y Goya, y que por añadidura, no son habituales en la crítica marxista. Lo que Martín-Santos critica al pueblo español es su abyección, a la que llega no por interés monetario, sino por una sensiblería que le lleva a ceder, con una sonrisa, ante los halagos mentirosos del poder opresor (217).

Este encuentro y desencuentro entre ambos pensadores responde a una visión que cada uno elabora sobre cuál debe ser la función del hombre en su respectiva sociedad, junto con sus lecturas de por qué el hombre no vive a la altura que debería. Si bien Ortega parte de unos supuestos biológicos para explicar la desgana, la debilidad vital que prolifera entre los hombres de su época, Martín-Santos elabora propuesta que centrada en las tensiones socioeconómicas opresivas que construyen un tipo de hombre abúlico ante su situación deplorable. Para Rey, Martín-Santos “no dudó en cerrar su libro con una llamada a la responsabilidad de esos oprimidos que tan cómplices han sido a veces de su propia explotación [...] Y no es pequeña originalidad de los condicionamientos económicos con criterios de exigencia moral” (218). Lo que Alfonso Rey obvia en su análisis de la crítica que el novelista hace del carácter paralítico, la abulia, así como la incompetencia que subsume al hombre en España está estrechamente relacionada con la idea de masculinidad que imperaba en el discurso intelectual. Rey destaca que la aridez material e histórica que Martín-Santos presenta en su novela se refiere primordialmente a una “sequedad espiritual, que está expresada en términos simbólicos o metafóricos” (223). Si bien esto es cierto, la castración simbólica que sufre Pedro en la novela y su relación inmediata con la inacción y el fracaso de su proyecto de vida apunta a una crisis que está estrechamente vinculada con rasgos propiamente “masculinos”. La lectura del problema espiritual español presente tanto en Ortega y Gasset como en el novelista español, no puede venir sin ninguna implicación respecto a la visión de masculinidad operante dentro de las exigencias morales que

existencialismo sartriano, Luis Martín-Santos entiende la vida como la puesta en acción de cierto proyecto de vida, según la naturaleza libre del hombre.

Martín-Santos hace en su crítica a la sociedad española. En el reproche que Martín-Santos manifiesta en contra de la visión orteguiana en torno a España, el novelista recurre y reproduce el discurso hegemónico de la masculinidad, tal como hizo Ortega, para representar la crisis paralizante en la que estaba inmerso el hombre español.

II. Los mitos de la masculinidad

La masculinidad hegemónica, como discurso totalizante y monolítico, remite a las relaciones culturales que sostienen el poder de un grupo en particular dentro de un entramado social. Esta idea de masculinidad no es, sin embargo, “de carácter fijo, el mismo siempre y en todas partes. Es, más bien, la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género, una posición disputable” (Connell 41). Así, pues, Connell afirma que la masculinidad, lejos de ser un dato verificable, surge como un concepto histórico que se construye a partir de unas relaciones de poder instauradas al centro mismo de una cultura en particular¹².

La masculinidad ha sido analizada a partir de distintos enfoques abordados por los estudios en torno al género, entre los que destacan: las definiciones esencialistas, la ciencia social positivista, las definiciones normativas y los estudios semióticos. Se podría hablar, por ejemplo, de lo masculino en oposición a lo femenino, partiendo de la carencia, de la deuda, la falta, siguiendo la línea de pensamiento freudiana que, a su vez, parte de un sistema de diferenciación binaria. El sociólogo francés, Pierre Bourdieu explica:

La división de las cosas y las actividades conforme a la oposición entre lo masculino y lo femenino recibe su necesidad objetiva de su inserción en un sistema de oposiciones homólogas (alto/bajo, dentro/afuera, adelante/atrás, derecha/izquierda, derecho/curvo, seco/húmedo, duro/blando, picante, insípido, claro/oscuro) que, siendo semejantes en la diferencia, son bastante concordantes para sostenerse mutuamente en y mediante el juego inagotable de las transferencias y de las metáforas, y bastante divergentes para conferirle a cada una de ellas una suerte de espesor semántico, sacado de la sobredeterminación de lo armónico, las connotaciones y las correspondencias (6).

¹² La sobrevivencia del género como constructo social depende de su reproducción constante, ya sea por medio de actos, gestos y *performance*, o a través de distintas instituciones normativas, de manera que el mismo llegue a naturalizarse y cobre un carácter atemporal. Connell apunta que “el género se organiza en prácticas simbólicas que pueden permanecer durante más tiempo que la vida individual” (37).

En este sentido, Bourdieu sigue los postulados de la lingüística dictados por Ferdinand de Saussure (significado/significante) para explicar la lógica por la cual se rigen e instauran las categorías culturales que ordenan las relaciones de género. Éstas funcionan por oposiciones binarias, pues los conceptos se significan entre sí por medio del contraste. Es decir, los significados sólo pueden entenderse en la medida en que pertenecen y se diferencian dentro de una misma estructura simbólica. Bajo esta ecuación, lo masculino sería, por oposición directa, aquello que no es femenino y, viceversa. Por lo visto, éste es el modelo de mayor relevancia actualmente y el que los estudios culturales se han encargado de problematizar, para así auscultar las voluntades de poder que subyacen bajo dichas categorías.

La masculinidad se presenta, entonces, como un concepto esencialmente ideológico que, desde los términos *hombria* y *virilidad*, acarrea unas estructuras simbólicas, que elaboran todo un imaginario de lo que es o debe ser, un hombre. Sobre este asunto, el antropólogo David Gilmore plantea:

La regularidad que ahora me interesa es la forma, a menudo dramática, en que las culturas elaboran una masculinidad apropiada, la presentación o 'representación', del papel del varón. Y en particular, aparece una y otra vez la idea de que la verdadera virilidad es diferente de la simple masculinidad anatómica, de que no es una condición natural que se produce espontáneamente por una maduración biológica, sino un estado precario o artificial que los muchachos deben conquistar con mucha dificultad. (22)

Es a partir de *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir que se comienza a hacer la distinción entre sexo y género. En evidente correspondencia con los planteamientos de Beauvoir, Gilmore establece lo masculino, aquello relacionado con lo viril, como un concepto que trasciende el sexo biológico con el que se nace. La masculinidad, como manifestación cultural, se presenta y representa por medio de la *performancia*, como lo llamaría Judith Butler, pues el cuerpo es el espacio desde

donde la cultura se expresa.¹³ Cumplir con el *performance* de lo masculino da acceso y legitima un sistema de valores, entiéndase autoridad, supremacía, poder, fuerza, entre otros, que sostienen las estructuras de poder que gobiernan y profundizan las diferencias de género. Gilmore, a su vez, define la masculinidad o, más específicamente, la *virilidad* como un proceso, es decir, no se nace hombre, se llega a *ser* hombre a través de transformaciones y pruebas arduas. Ser hombre no se concede azarosamente sino que se gana, denotando así su carácter de competencia y demostración. Por lo tanto, se es masculino ante y para los otros, asunto que deriva de la teoría de *performatividad* de Butler.

A la misma vez, parece ser que la masculinidad cobra un aspecto mítico, pues “es una organización de principios culturales que funcionan juntos como mito-guía dentro de nuestro ámbito cultural” (Gilmore 31). Como mito, la masculinidad es puesta a prueba y, consecuentemente, es susceptible a su disminución o pérdida. Por tal razón, lo masculino puede suponer una carga, muy a pesar del espacio de privilegio y poderío que ostenta¹⁴. En cierta medida, la experiencia particularmente masculina se funda en la brecha que se abre entre lo que se “es” y lo que se “debe ser”. Por tal razón, varios teóricos han manifestado que la amenaza de no cumplir con las pruebas

¹³ En su libro *El género en disputa*, ya canónico dentro de los estudios de género, Butler afirma: “En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones- por lo general interpretados- son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea *performativo* muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad” (266).

¹⁴ En su texto *La dominación masculina*, Bourdieu afirma: “Si bien las mujeres, sometidas a un trabajo de socialización que tiende a disminuirlas y negarlas, hacen el aprendizaje de las virtudes negativas de la abnegación, la resignación y el silencio, los hombres son también prisioneros e, irónicamente, víctimas de la representación dominante, por más que sea conforme a sus intereses: cuando logra instituirse completamente en la objetividad de las estructuras sociales y en la subjetividad de las estructuras mentales que organizan las percepciones, los pensamientos y las acciones de todo el grupo, el sistema mítico-ritual funciona como una representación autorrealizadora y no puede encontrar en él mismo, ni fuera de él, el menor desmentido [...] Por esta razón, el privilegio encuentra su contraparte en la tensión y contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que imponen a cada hombre el deber de afirmar la virilidad” (26).

que acompañan a las masculinidades parece estar más presente en los varones que en el devenir femenino de las mujeres:

La insuficiencia de la hombría no es comparable a una supuesta insuficiencia del ser mujer. Porque se parte de la premisa (de hecho, falsa) que el hombre es. La mujer no es, sino que deviene mujer, así se suele relatar su historia en la cultura. Se va haciendo mujer, como si perteneciese al registro de su existencia una cualidad inicialmente performativa, una teatralidad asumida de lo femenino como espectáculo. Se espera, sin embargo, que los hombres no sólo parezcan, sino que sean hombres. Por eso la historia de la hombría es también la historia del fracaso de la hombría (Ríos Ávila *80 grados*)

Vinculado a los planteamientos de Bourdieu, Ríos Ávila posiciona la masculinidad en la disyuntiva onerosa del “ser” y el “deber ser”. Es decir, la expectativa social exige que el hombre no sólo cumpla con la representación *performática* masculina, sino que se espera que el varón sea, de manera esencial, entera e insoslayable, masculino. Contrario al devenir femenino que se le adjudica a las mujeres a partir de los argumentos de Simone de Beauvoir, quien entiende que no se nace mujer, sino que se deviene mujer (*on ne naît pas femme: on le devient*), Ríos Ávila coloca la masculinidad en el espacio del fracaso precisamente por la imposibilidad que subyace en las exigencias impuestas sobre el ser masculino. Dado que la masculinidad, como todo género, es una construcción cultural, presumir lo masculino a partir de una serie de expectativas que en sí mismas resultan inalcanzables conlleva el condicionamiento del incumplimiento y fracaso de la hombría esperada. Hablar de la masculinidad, por lo tanto, es narrar la frustración de nunca llegar a ser plenamente un hombre, puesto que “[s]er hombre es no ser nunca un hombre verdadero” (Ríos Ávila *80 grados*).

Así, pues, hay un consenso entre los estudiosos que la masculinidad que se trata, ante todo, de un proceso de demostración que está constantemente a prueba en aras de ganar el derecho de ostentarla y ejercer sus privilegios de dominio dentro de las jerarquías sociales. No obstante, lo planteado anteriormente, en cierto modo, mantiene la estructura dicotómica de definir lo masculino a partir de su relación con lo femenino. Enrique Gil Calvo, por el contrario, quien sigue las nuevas

tendencias postfeministas, plantea que lo masculino debe ser analizado a partir de las relaciones entre los pares masculinos. Plantea, por lo tanto, el estudio de las masculinidades debe girar en torno a las relaciones internas que median entre los varones, de manera independiente de lo femenino, para así superar su acepción monolítica más común y tradicional. La masculinidad, entonces:

pasa a ser vista a la vez como multilateral y como autónoma. Multilateral porque la antaño cerrada, impenetrable y monolítica identidad masculina se abre a un nuevo politeísmo de masculinidades heterogéneas, divergentes y contradictorias entre sí. Y autónoma porque estas masculinidades pasan a definirse por sus propias relaciones internas de poder, amistad o rivalidad (incluyendo homo, inter y trans-sexualidad), en vez de hacerlo como antes por las relaciones heterosexuales de dominio sobre las mujeres” (Gil Calvo 51).

Siguiendo a Gil Calvo, quien reconoce un carácter variado y plural en las masculinidades, ya no se puede pensar en éstas simplemente por su contraste inmediato con lo femenino, sino desde la propia alteridad masculina que, desde sus especificidades, incide sobre cómo los varones se relacionan y, por extensión, sobre las identidades que asumen y *performan*.

Para hablar sobre las identidades masculinas, Gil Calvo recurre al lugar común de las máscaras, denotando así el carácter teatral y *performático* que supone la afirmación de identidades. Es decir, hay un acto de impostura, de enmascaramiento que se da en la esfera pública que, dada su repetición, cobra un carácter “natural”. En cuanto a las máscaras masculinas, Gil Calvo entiende que:

hacerse hombre consiste en enmascararse, pues la masculinidad siempre es una máscara: una prótesis extracorpórea de la naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude. De esta forma, revestirse con la máscara de virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente. Y por eso desenmascarar a un hombre equivale a desarmarle, a castrarle, a emascularse. Pero además, hacerse hombre también exige escoger unas máscaras y rechazar otras, eligiendo entre ellas libremente: trágicamente (25).

Así pues, al proceso de devenir hombre se le añade otro factor determinante: la capacidad de tomar decisiones. Estas decisiones, a su vez, serán tomadas ante la amenaza inclemente del desenmascaramiento, penalidad que conlleva la emasculación del hombre. Este desenmascaramiento implicaría que el hombre no logró superar sus pruebas y los obstáculos que acompañan la puesta en

escena de cierta teatralidad o identidad asumida. Es decir, no ha llevado bien su papel, se pone en entredicho, es desmentido. Este asunto apunta al planteamiento de Ríos Ávila: donde el hombre no debe solamente parecer, sino que debe *ser* en su sentido estrictamente ontológico. Es decir, la capacidad de enmascararse mide la calidad viril del hombre. Quedar desenmascarado es, entonces, evidenciar el fracaso de no ser más que artificio y, por lo tanto, poco hombre.

Por tal razón, Gil Calvo plantea que la naturaleza de las máscaras masculinas consta de una dualidad que contradice la imagen unívoca y transparente que se les exige a los hombres. Ante esta exigencia, los hombres no pueden más que ocultar la naturaleza plural que radica al interior de su *yo*. Esto lleva a la búsqueda de máscaras que, por definición, se dividen en dos: el exterior y su interior. Hacia el exterior, dice Gil Calvo, “representamos una determinada imagen que ponemos en escena mientras que hacia adentro nos resguardamos en nuestro fuero interno” (30). Es decir, al exterior se exhiben una serie de identidades o “roles” asumidos en función del espacio público que presencia y vigila, mientras al interior de dicha máscara se guardan otra serie de *yoes*, socialmente inadmisibles, precisamente por constituir la alteridad de la identidad representada. “En este sentido, si la *identidad* representa el autocontrol, el dominio de sí, la madurez adulta, el cumplimiento de las normas y el respeto para los demás, la *alteridad* es la alteración: el exceso, la *hybris*, el humor, la furia, el ataque, la embriaguez, el salvajismo, la abyección el pánico” (Gil Calvo 37). Esto lleva a que Gil Calvo concluya que las máscaras masculinas se construyen a partir de la censura y la represión, hasta volverse impenetrable a la mirada exterior. El concepto de la máscara, entonces, se emplea como un “papel teatral dividido, destinado tanto a manifestar una imagen pública como a encubrir la identidad oculta del sujeto que la pone en escena” (32).

Ahora bien, el planteamiento principal de Enrique Gil Calvo gira en torno a su propuesta de tres ejes viriles, desde donde se pueden manifestar los distintos modelos de masculinidad. Partiendo

de los cuatro arquetipos masculinos empleados por los seguidores de Jung¹⁵, así como del esquema tridimensional de David Gilmore donde la función de los varones se divide en la *progenitora* (función paternal), la *proveedora* (sustento de la familia) y la *protectora* (proteger y brindar seguridad), Gil Calvo propone una tríada de máscaras, el héroe, el patriarca, y el monstruo, enlazadas entre sí por las relaciones de poder. A partir de estas ideas, Gil Calvo plantea que el conflicto que define la masculinidad radica en una lucha abierta por el poder, la riqueza y la dominación cultural. En este sentido, la competencia es central en la constitución identitaria y será determinante al momento de adoptar las máscaras que revestirán al sujeto masculino.

Las tensiones producidas entre las máscaras masculinas se analizan usando como estructura simbólica los tres ejes masculinos, derivada del triángulo culinario de Claude Lévi-Strauss.¹⁶ De esta manera, Gil Calvo identifica al héroe con lo *crudo*, pues se presenta sólo como posibilidad, inmaduro y, por ende, incompleto. El patriarca es ya la culminación de un desarrollo llevado a cabo según los preceptos culturales normativos, a través del cual ha madurado y, por lo tanto, *cocido* exitosamente tras superar las pruebas inherentes a su posición. El monstruo, que se ha desarrollado a partir de su propia naturaleza, sin someterse a las reglas culturales. Se presenta como el adulto caído, *corrupto*, que sucumbe a sus inclinaciones instintivas, vinculadas a la esfera del deseo. Mientras el patriarca ejerce una posición de poder legítimamente, el monstruo, por el contrario, representa una amenaza o un peligro para el orden social.

Al igual que diversos teóricos de la masculinidad, Gil Calvo establece las pruebas como un elemento determinante en el proceso de hacerse hombre. Éstas suponen una situación límite donde el varón se hace o deshace, accede a los espacios masculinos de privilegio o se destierra a los espacios

¹⁵ Estos arquetipos son: “el *Rey* (autoridad normativa que ejerce la *función del padre* monopolizando la Palabra y la Ley), el *Guerrero* (capacidad de lucha y autosuperación que ejerce funciones protectoras y acumulativas), el *Mago* (capacidad de descubrimiento experimental e innovación creadora, y el *Amante* (capacidad erótica de fusión y empatía, que recrea y sublima la propia feminidad oculta)” (Gil Calvo 58).

¹⁶ Como antropólogo estructuralista, Lévi-Strauss entendía la cultura humana a partir de conceptos universales que corresponden a lo *crudo*, lo *cocido* y lo *corrupto*.

marginales de la escala social. Así, pues, los hombres, colocados en el eje inicial del héroe *crudo*, y según sus respectivos desempeños en dichas “pruebas de heroicidad”, habrán de “evolucionar hacia lo cocido o bien hacia lo corrupto. Evolucionar hacia lo cocido es lo mismo que perfeccionarse, lo que exige ser transformado por la cultura, mientras que evolucionar hacia lo crudo es como pudrirse o descomponerse, lo que implica ser transformado por la naturaleza sin ninguna clase de regla o freno cultural” (Gil Calvo 98)¹⁷. Esto último parece ser muy esquemático en la medida en que se mueve entre dos ejes opuestos, sin embargo, considerando que Gil Calvo rehúye las oposiciones dicotómicas absolutistas, y hace la salvedad de identificar la construcción de las masculinidades, tanto con el género teatral, como con el género narrativo. Para pensar sobre la narrativa de las masculinidades se debe recurrir a las representaciones literarias y fílmicas cuyas historias cuentan sobre la adquisición de una identidad. Es decir, que la “materia misma de los relatos viene a significar una recodificación de los discursos sociales y las herramientas morales con que se construyen las masculinidades” (Gil Calvo 68). De acuerdo con el esquema narrativo que Gil Calvo propone, el modelo masculino se funda en los preceptos de la autorrealización individual, pues los relatos (especialmente en la novela moderna) giran en torno a la maduración personal del héroe masculino. Los *Bildungsroman* o las conocidas novelas de aprendizaje tipifican este tipo de narrativa, donde el protagonista es retirado de su entorno cotidiano para llevar a cabo una serie de pruebas iniciáticas en las que debe probar, al enfrentar y derrotar las distintas identidades monstruosas que yacen en su interior, para acceder a un estado elevado de maduración y aceptación social. Esta batalla que toma lugar al interior del héroe

¹⁷ Esta noción de evolucionar hacia lo cocido puede remitir a la concepción de José Ortega y Gasset sobre el perfeccionamiento del vulgo. Ortega concibe las sociedades como una relación dinámica entre la minoría selecta y la masa. Como bien expone en *España invertebrada* y elabora en *La rebelión de las masas*, Ortega entiende que la minoría selecta funge como ejemplo y modelo a seguir ante la masa: “De esta manera vendremos a definir la sociedad, en última instancia, como la unidad dinámica espiritual que forman un ejemplar y sus dóciles. *Esto indica que la sociedad es ya de suyo y nativamente un aparato de perfeccionamiento.* Sentirse dócil a otro lleva a convivir con él y, simultáneamente, a vivir con él; por tanto, a mejorar en el sentido del modelo” (*España invertebrada* 121).

masculino apunta a la multiplicidad de *yoes* mencionada anteriormente, y fundamenta la propuesta de Gil Calvo en torno a las máscaras.

Por otro lado, si bien hay una narrativa que sienta paradigmas en torno a lo propiamente masculino, esta narrativa se debe actuar frente a un público. De ahí el carácter teatral al que Gil Calvo alude y que, a su vez, elude las categorías binarias y reduccionistas en torno a la identidad. Catalogar las manifestaciones masculinas dentro del género dramático admite el conflicto de contradicciones que radica en la pluralidad de identidades y la doble naturaleza de las máscaras adoptadas:

Un relato (un cuento, una novela) no puede tener dos (o más) desenlaces distintos, contradictorios entre sí. En cambio, el teatro sí puede escapar a este determinismo finalista, en la medida en que personajes antagónicos representan un conflicto dramático cuyo desenlace final cuenta menos que el irresoluble dilema ambivalente entre identidades antitéticas o sentidos contradictorios (Gil Calvo 100).

Por lo tanto, se está ante un sujeto escindido, donde el *yo* masculino se muestra dividido en un carácter triple que puede oscilar entre el héroe, el patriarca y el monstruo. Para Gil Calvo no se trata de una secuencia de identidades lineales, donde hay que “ir ocupando cada *yo* uno tras otro, sin poder invertir la dirección de la secuencia biográfica” (101). Más bien, su propuesta gira en torno al juego de máscaras que lleva al “enfrentamiento de dos en dos en tres oposiciones binarias” (Gil Calvo 104). Es decir, el juego o la adopción de máscaras puede ser alterna, sucesiva o simultánea.

Así pues, (y en esto radica una de las dificultades del sujeto masculino), Gil Calvo insiste en que se debe tomar una decisión, es decir, hacer una elección “trágica” entre las máscaras posibles, pues si bien se pueden alternar y cambiar sucesivamente, las mismas no pueden asumirse simultáneamente. De esta manera, el hombre padece de un debate interno aplastante que lo obliga a tomar partida entre una serie de voluntades que resultan incompatibles y paradójicas entre sí. Dada esta pugna que se desata, Gil Calvo concluye que la prueba más significativa al momento de devenir hombre es precisamente la interna: “Nadie es nada ni nadie hasta que no conquiste el derecho a ser alguien (a ser quien podría, debería o querría ser) tras superar las pruebas que le acrediten como tal

[...] Pues para ser digno de ser quien se es, antes hay que desenmascararse a sí mismo, lo que exige tener que vencer a los monstruos que habitan en el propio interior” (Gil Calvo 71). Ciertamente, el héroe masculino debe medirse contra una serie de figuras monstruosas y fuerzas externas (ya sea el tiempo y el espacio que éste habita) que están en función de condicionar las caídas que conllevarían su fracaso final. No obstante, Gil Calvo privilegia la pugna interior por encima de todos estos factores externos.

Entre las figuras monstruosas que Gil Calvo menciona, se destaca la representación simbólica de la figura materna o, más ampliamente, de la feminidad que, como antítesis de la masculinidad, produce el miedo a la castración (se puede recordar la imagen de la vagina dentata) entre los hombres, mientras tienden a representar la pérdida de los hombres por medio de una belleza seductora y alucinante. Asimismo lo monstruoso se asocia a los poderes malignos o diabólicos, y a la representación bárbara e incivilizada de la Otredad y lo extranjero, encarnándose en la propia alteridad de la máscara del héroe. Es decir, el revés de la máscara del héroe surge como la verdadera amenaza a su aspiración de ser un sujeto de identidad fija y unida, nunca escindida. El héroe, en este sentido, aspira a una madurez identitaria en la medida en que suprime sus deseos y pulsiones más rudimentarias, para asumir un carácter aceptado por los preceptos culturales. Así, pues, entra a colación la naturaleza infantil que debe ser erradicada en aras de devenir en un hombre pleno¹⁸. Gil Calvo, basándose en teóricos junguianos, señala:

[...] en tales procesos de iniciación o pruebas de madurez, el héroe debe matar simbólicamente a alguien, pero no ya al padre, como creían los freudianos, sino al niño que era él antes de comenzar la prueba para que pueda nacer el hombre futuro que habita potencialmente en su interior [...] Pero en cambio fracasa cuando el

¹⁸ Esta exigencia masculina de trascender el estado de la niñez es paralela a la “psicología del niño mimado” que Ortega expone en *La rebelión de las masas*. Cuando Ortega analiza la composición psicológica del hombre-masa, denota un carácter infantil e inmaduro en la medida en que el hombre-masa se deja llevar ilimitadamente por sus instintos y deseos más primitivos. Por lo tanto, para emplear los conceptos de Gil Calvo, Ortega percibe un carácter *crudo* que ha entrado en la esfera de lo *corrupto* al momento de analizar el tipo de hombre que domina y es producido en la España del siglo XX.

hombre no nace porque el niño perdura y pervive. El gran problema que atenaza al neófito porque amenaza su futura masculinidad es la regresión a la infancia (92).

Por lo cual, la regresión a un estado de niñez supone un fracaso o un declive a un estatus social degradado y vergonzoso, puesto que el varón recibe una identidad monstruosa marcada por epítetos como: “blandos, gafes, inútiles, cenizos, perdedores, o acabados” (94). De ahí la ansiedad por el fracaso que, como consecuencia inmediata, tacha y margina a todo sujeto que no cumpla con los procesos y pruebas inherentes a la siempre precaria posición masculina.

- **Sobre el héroe masculino**

Entre los ejes del triángulo masculino que Gil Calvo elabora, la máscara heroica resulta de mayor importancia para el análisis del protagonista de la novela *Tiempo de silencio*. Para comenzar, según Gil Calvo, la máscara masculina se caracteriza por la extralimitación, por la acción ejemplar, la superación constante de pruebas ante la esfera pública, en aras de ganar reconocimiento o algún tipo de recompensa, ya sea monetaria o social (136). Si bien el héroe trata de superar competitivamente a otros varones que están a su mismo nivel y que constituyen una verdadera rivalidad, como ya se estableció anteriormente, la verdadera prueba del héroe radica en sí mismo, en su capacidad autosuperación.

Ponerse a prueba, según Gil Calvo, consiste en “un viaje a emprender más allá de las fronteras de la normalidad ordinaria. Por eso ponerse a prueba equivale a extralimitarse, a salir fuera de uno mismo, a romper con las normas que nos constriñen habitualmente. Y tal como ocurre con los ritos de paso, luego hay que regresar para reintegrarse a la normalidad cotidiana, esperando recibir la recompensa merecida tras protagonizar esa experiencia extraordinaria” (138). Entonces, la aventura del héroe supone salirse de su regularidad, responder a un llamamiento, ponerse a prueba a través de

una serie de acciones riesgosas, entre ellas, asumir el riesgo de la muerte. No se trata necesariamente de una muerte física, sino de tomarse el riesgo de posiblemente fracasar y ser desenmascarado, lo cual implicaría una muerte identitaria: “Y si parece que te juegas la vida es porque te estás jugando la propia identidad por la que te reconocen los demás” (138). Es a través de las pruebas que el héroe puede fortalecer la máscara o la invalidarla por completo.

Ante esta amenaza, el héroe también debe asumir responsabilidad de sus actos. Es decir, si bien el héroe acepta el llamamiento a dar inicio su aventura, éste se convierte en autor pleno de sus acciones y, por extensión, responsable de sus consecuencias. Estas acciones afectarán obligatoriamente a la comunidad que lo rodea. El llamamiento, a fin de cuentas, responde a una necesidad de la comunidad, entiéndase, familia, pueblo, país, con la cual el héroe queda moralmente comprometido. No obstante, ante la posibilidad del fracaso, la comunidad queda en la disposición de marginar al héroe como único responsable de su derrota. Gil Calvo se pregunta: “¿quién paga el precio de la derrota? El héroe, evidentemente, a quien todos culparán como único responsable del fracaso final” (143). Se vuelve evidente, entonces, la relación problemática y onerosa que se entabla entre el héroe y su respectiva comunidad, pues aunque éste aspira a alterar significativamente cierta realidad que concierne a un colectivo, no hay coautores del fracaso, y el sujeto masculino “queda huérfano” (144).

Esto último apunta al hecho de que el héroe se debe mostrar contenido y mantener bajo control sus emociones y pasiones desmesuradas. El temple ante situaciones peligrosas o, incluso, ante el riesgo de la muerte (en su sentido físico y simbólico) es determinante al momento de someterse a las pruebas dictadas por la comunidad:

Un héroe debe contener sus propias emociones, pues si se dejase llevar por ellas podría caer en la tentación de perderse abandonado a su propia inercia, dejándose consumir por su adicción a la dependencia autodestructiva. Y contra pasiones tan peligrosas sólo cabe oponer fuerza de voluntad y firmeza de carácter, lo que conduce a reprimir la propia sensibilidad hasta inhibir su expresión externa ocultándola en lo más íntimo como si fuera una secreta culpa inconfesable (160).

De esta descripción se desprende el carácter que debe predominar en el héroe en situaciones límites. Éste debe reprimir todo tipo de debilidad relacionada a la esfera emotiva, para exhibir un estoicismo inalterable en su proceder. Asimismo, se destaca el carácter autónomo que debe tener el héroe, pues una de las amenazas que acosan al héroe estriba en el sedentarismo, en la falta de voluntad, en la inacción. El héroe debe ser, ante todo, emprendedor.

A la misma vez, el nivel de contención del héroe es necesario en la medida en que se enfrenta a sus enemigos monstruosos, pues, siguiendo los planteamientos nietzscheanos, siempre se corre el riesgo de convertirse en aquello contra lo que se lucha. Tanto así, que lleva a Gil Calvo a señalar el lado oscuro que yace al interior de la máscara heroica. La posibilidad de recorrer el eje negativo del triángulo masculino y devenir en un sujeto monstruoso es una amenaza que acompaña cada acto del héroe. Gil Calvo establece que las acciones del héroe tienden a ser constructivas, no obstante, en ocasiones las mismas cobran un matiz peligrosamente monstruoso en la medida en que se ejercen fuera de los límites o reglas preestablecidas por la sociedad. En este sentido, el héroe puede devenir en villano, es decir, en un sujeto vil o mezquino que traiciona el honor y la confianza otorgada por su comunidad. Este carácter vil estaría al interior de la máscara masculina, mientras, por otro lado, a su exterior comete un acto de impostura en la medida en que se exhibe según las expectativas de su máscara.

El villano, por su parte, es “el caballero indigno, fullero y fallido, desacreditado por traicionar su honor” (164). Este héroe monstruoso se destaca precisamente por el “juego sucio”, por no seguir las reglas y recurrir a medios ilegítimos o, incluso, fraudulentos para lograr su cometido. De tal manera que, “quien recurra a medios prohibidos se sitúa en el lado oscuro del heroísmo negro o maldito. Y por último depende del objetivo por el que se lucha, que ha de incluir el compromiso con la defensa de derechos ajenos, además del propio interés del luchador: un héroe desprendido comparte la victoria con los suyos, mientras que los cazarrecompensas se confunden con los forajidos” (Gil Calvo

166). En fin, el medio, la finalidad y la causa que engloben las acciones del héroe determinarán el eje por el cual recorrerá y asumirá las distintas máscaras.

Ahora bien, *Tiempo de silencio* es una novela que, según críticos como Juan Villegas, guarda vínculos estrechos con la estructura mítica, característica de la narrativa épica. En este modelo épico, el héroe debe responder a un llamamiento, superar una serie de pruebas y obstáculos con miras a ganar prestigio o algún tipo de recompensa frente a su comunidad, como en las narrativas de masculinidad que propone Gil Calvo. De esta manera, Pedro, como se demostrará en este trabajo, el héroe de *Tiempo de silencio*, funge como todo un Ulises que emprende su aventura personal en aras de probarse y madurar como varón en nombre de su comunidad, es decir, de su patria atascada y enferma: España. Sin embargo, Pedro está abocado al fracaso precisamente por no mantenerse dentro de los límites del “juego limpio” y por no contener sus deseos y pasiones más irracionales. Como personaje emblemático de lo nacional, el fracaso del proyecto de vida de Pedro será una metáfora del fracaso del proyecto nacional español, concebido, además, a partir de nociones y exigencias estrictamente masculinas.

Luis Martín-Santos se inserta en la tradición de intelectuales españoles que elaboran una visión de la esencialidad española a partir de estructuras de género, donde lo masculino debe ejercer su dominio normativo. Se trata, pues, de la construcción de un imaginario español *gendered*¹⁹, tal como había expuesto Anne McClintock sobre la relación peligrosa que hay entre las naciones y la construcción de género. Resta, por lo tanto, analizar a Pedro, junto con sus pares, amigos o enemigos, ayudantes o rivales, según el triángulo masculino propuesto por Enrique Gil Calvo para entender la ideación de los personajes masculinos dentro de la novela de Luis Martín-Santos y sus consecuencias para el proyecto “mitoclasta” de *Tiempo de silencio*.

¹⁹ A falta de una traducción literal al español, se emplea el concepto *gendered* del inglés para destacar la forma en que se le atribuye un género a los imaginarios nacionales.

III. Nación y masculinidad en *Tiempo de silencio*

En una entrevista hecha por Jenny Winecoff a Luis Martín-Santos, el escritor español señala que la finalidad de su proyecto literario consiste en “modificar la realidad española y, entre paréntesis, divertirme” (*Hispania* 235). Con un gesto lúdico, Martín-Santos resume la voluntad que da cohesión a su novela *Tiempo de silencio*, además del gozo de la creación: alterar, modificar e incidir sobre su realidad histórica. La novela, publicada en el 1962, transcurre en el Madrid del 1949, contexto al que le corresponde una visión de la nación española cimentada sobre un fuerte componente mítico. Este tejido mítico, como se ha estudiado, fue construido, aunque de manera distinta, tanto por el Régimen franquista como por los intelectuales que se oponían a la dictadura.

El crítico Robert Spires destaca cómo en los años de la posguerra española, el Régimen franquista asumió como proyecto nacional elevar a nivel de mito la historia española, que en afán autoritario, pretendía volverla atemporal y común a todos los españoles.²⁰ En esta construcción nacional, el Régimen trazó los orígenes de la esencialidad española en la Edad Media y en los relatos de conquista ejemplificados por la provincia de Castilla. Esto último hace eco de los planteamientos de los noventayochistas, generación que idealizaba el pasado español, a los orígenes de su dominio imperial, en busca de respuestas que regeneraran lo que para ellos era una España en plena decadencia. De igual manera, Ortega y Gasset, como miembro de la generación del 14, traza las raíces de lo español en la Edad Media, aunque apunta de la farsa detrás del supuesto apogeo del Imperio Español. Con una tesis fundamentada en el fracaso y el determinismo biológico, Ortega consolida lo que sería el imaginario de la nación española que dominaría entre los ciudadanos españoles a lo largo del siglo XX, y que servirá de materia prima para el desarrollo temático y discursivo de *Tiempo de silencio*.

²⁰ Fernando Morán escribe, además, que la cultura española giraba en torno a la búsqueda de la esencialidad. “Había una España esencial, unos arquetipos, una manera de ser propiamente católica, española o europea” (55).

Se está, por lo tanto, ante un texto profundamente intertextual que, en su interés renovador, guarda una relación estrecha y problemática con la tradición española. La “mitoclasia jubilante” mencionada en el capítulo anterior (y que señala el propio Martín-Santos en la entrevista) radica en la voluntad reformadora que el autor vislumbra en su novela:

La cible favorite de Martín-Santos est toutefois cet incomparable rassembleur dont Curutchet a souligné la fonction sociale éminente comme expression des forces conservatrices et de sublimation de la frustration collective: le mythe. La *mythoclastie* jubilante de Martín-Santos- un de ses apports fondamentaux- se donne libre de cours tout au long de l'œuvre. La ironie corrosive de l'auteur n'épargne rien [...] ni les fausses valeurs de la bourgeoisie espagnole fondée sur l'apparence et les idées reçues : ni ces opiums que peuvent être la religion et la culture quand la lettre prend le pas sur l'esprit, la gesticulation sur la réflexion... Martín-Santos montre combien ces mythes, unificateurs de la collectivité, sont nécessaires au maintien l'ordre établi et deviennent de véritables instruments politiques (Joly 214).²¹

Al igual que el crítico Juan Carlos Curutchet, que entiende que la novela de Martín-Santos tiene como objetivo el “recrear en la novela una sociedad- un país y una época- en sus múltiples implicaciones, y de someter a revisión todos los mitos que secularmente han regulado su existencia” (34), Joly percibe esta voluntad lúdica e iconoclasta. Si bien Curutchet define el mito como una expresión simultánea de las fuerzas conservadoras que dominan en España y la sublimación o canalización de las frustraciones que anidan en el cuerpo colectivo español, Martín-Santos retoma el mito a través de la parodia y la ironía para hacer revisión de todo pasado, historia y tradición que han contribuido a la formación de una España que, tal como refleja la novela, está sumida en un estado sórdido y paralizante. Como bien expone Joly, Martín-Santos reconoce el valor e importancia política que estriba en los mitos, asunto que lleva a la búsqueda y creación de otros mitos que propicien una

²¹ “El objetivo predilecto de Martín-Santos es, invariablemente, este parecido incomparable, del cual Curutchet recalca la función social principal como expresión de las fuerzas conservadoras y la sublimación de la frustración colectiva: el mito. La “mitoclasia jubilante” de Martín-Santos, una de sus contribuciones principales, se da libremente a lo largo de la obra. La ironía corrosiva del autor no perdona nada [...] ni los falsos valores de la burguesía española, basados en la apariencia y las ideas comunes sin fundamento, ni los opios que puedan constituir la religión y la cultura cuando la escritura opaca el sentimiento, o la gesticulación a la reflexión... Martín-Santos demuestra cuán necesarios son estos mitos unificadores de la colectividad, para mantener el orden establecido y como se tornan instrumentos políticos en sí” [Mis agradecimientos a la traducción de Esteban Alberty Cardona].

sociedad verdaderamente progresista y democrática. Dentro de la lógica anarquista, Martín-Santos destruye para crear.

Es en este último punto en el que la relación de Martín-Santos con la tradición y los mitos españoles se vuelve compleja y problemática. A pesar de que el novelista español pretende modificar la realidad española por medio de la destrucción de todo un aparato mitológico que sumía y atascaba al pueblo español, como las generaciones de intelectuales anteriores a él, el novelista vierte su *mirada* al pasado para producir una *visión* respecto a lo español que corresponde a ciertos lugares comunes, en especial, característicos de los noventayochistas.²² Curutchet hace una observación con la que parece haber consenso entre los estudiosos de la novela: existe un paralelismo evidente entre la cepa de ratones con la que el protagonista científico intenta encontrar la cura del cáncer y la posición social del escritor que estudia la situación de su país. A partir de una concepción naturalista de la literatura, el escritor surge como medio para encontrar una cura a la enfermedad social que subsume a la nación española:

Estas cepas de ratones se identifican nada ambiguamente con el mismo país, que corroe al Estado español. Valiéndose del procedimiento alegórico, Luis Martín-Santos investiga las causas de la enfermedad, sean éstas congénitas- historia, pasado, tradición- o ambientales- estructural político- sociales, etc.- realizando para ello una autopsia del organismo (España) y exhibiendo descarnadamente los tejidos (estratos sociales) afectados por la descomposición. Toda la novela es un extenso y minucioso análisis de los síntomas que la enfermedad presenta en el cuerpo social español (Curutchet 35).

Ciertamente, esta concepción naturalista de la literatura estaba muy presente en los escritores del siglo XIX y, como se ha visto, en la generaciones del 98 y el 14, con Ortega y Gasset. Por lo tanto, a

²² Se hace hincapié en los conceptos de *mirada* y *visión* pues, ¿no era esa la metáfora empleada por Ortega y Gasset al momento de analizar y diagnosticar los padecimientos del cuerpo español enfermo? Como se señaló en el segundo capítulo, Ortega pretendía corregir las deficiencias oculares de los españoles, quienes no lograban dar con los problemas verdaderos de la nación española. De igual manera, se puede decir que Martín-Santos pretende poner de relieve los problemas españoles, pues como señala Juan Carlos Curutchet, en su artículo “Luis Martín-Santos: el fundador”, Martín-Santos es de los primeros en darle a la novela española un carácter antropológico (32). Por lo tanto, en su interpretación del problema del hombre español, el novelista busca modificar la manera en que los españoles se ven y se perciben.

pesar de que Martín-Santos pretende romper con las concepciones comunes en torno a lo español, elaboradas y afianzadas por generaciones anteriores, hay unos puntos de fuga que denotan ciertas continuidades con los propios mitos que el novelista buscaba deconstruir. En este caso, recurre al lugar común de la nación como un cuerpo enfermo que debe ser curado.²³

De esta manera, entre los principales síntomas sociales que Martín-Santos pretendía curar está la condición del hombre español. A lo largo de la novela, se percibe una preocupación apremiante por la situación particular del hombre español, que tiene precedentes la tradición literaria. El personaje abúlico que parece desencajado en relación a su entorno, tal como ocurre con Pedro en *Tiempo de silencio*, prolifera en la literatura noventayochista y, en particular, en la novela de Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, con quien Martín-Santos entabla una relación intertextual. Asimismo, al igual que Ortega y Gasset, *Tiempo de silencio* presenta un paralelismo entre la situación deplorable de la nación y la calidad de hombres que la componen. Como se ha visto, no se trata ya de “hombre” en su sentido universal, sino en su valor de sujeto arraigado a las estructuras de género prescritas socialmente. Ortega escribe sobre el hombre español y para el hombre español, pues en sus manos recae la responsabilidad de reconstruir la nación. La crítica de Ortega parte de un determinismo biológico y de la incapacidad del cuerpo social español de crear una dinámica donde el hombre-masa cumpliera su función de docilidad ante la minoría selecta, mientras, Martín-Santos hace una fuerte crítica de esta visión a lo largo de su novela. Como buen marxista, Martín-Santos analiza las tensiones sociales que se desarrollan entre los estratos sociales presentes en la sociedad española. Es decir, la novela pone de relieve que los conflictos de la nación radican en la construcción de una sociedad opresiva, encargada de ahondar la brecha e incomunicación entre los sujetos que la componen.

No obstante, Martín-Santos no cae en el determinismo de Ortega, sino que responsabiliza al hombre español de su evidente abulia, falta de voluntad, o incluso, falta de vitalidad para alterar el

²³ Cabe destacar que Luis Martín-Santos era psiquiatra, lo cual explica que viera en su escritura un carácter terapéutico y reformador.

orden social que lo oprime. Como bien expone Alfonso Rey, el novelista hace unas exigencias morales a la sociedad española y, como se analizará, se trata de exigencias enraizadas en una visión social muy masculina: es un deber masculino poner en marcha y regenerar la nación española. Al igual que en Ortega, la novela crea una correlación entre el hombre y el espacio en el que habita: “De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser [...] (Martín-Santos 70). Por lo tanto, siguiendo la línea de intelectuales que lo preceden, el novelista va en busca de la esencialidad española y de sus padecimientos, basado en una serie de preceptos masculinos que implican al hombre como principal responsable de la debacle nacional. Los problemas de la nación enfermiza española son, a su vez, problemas de los hombres que la componen.

- **Héroes, patriarcas y monstruos**

Para entender el *pathos* nacional -que en la novela coincide con el *pathos* masculino- el personaje principal de la novela, Pedro, es fundamental. Como personaje emblemático de lo nacional, el fracaso del proyecto de vida de Pedro es una metáfora del fracaso del proyecto nacional español, construido en gran medida a partir de nociones y exigencias masculinas. Monique Joly entiende que en *Tiempo de silencio* hay una vuelta al personaje individual que, desde su experiencia particular, puede tener una carga simbólica en relación a la situación de un colectivo: “Le retour au *personnage* est donc une nécessité. C’est à travers la vision d’un cas individuel que l’on pourra atteindre les racines mêmes de l’aliénation collective. Car Martín Santos ne sépare pas le devenir général du destin de *Tiempo de*

destrucción, Pedro, le jeune chercheur de *Tiempo de silencio* est un ‘hombre parabólico’” (211).²⁴ Por lo tanto, Martín-Santos hace una representación de Pedro que, en gran medida, refleja la situación generalizada del hombre en la España del siglo XX.

Como se expuso en el segundo capítulo a partir de las propuestas de Enrique Gil Calvo, el proceso de hacerse hombre se da desde el juego de máscaras. Esta mascarada, que pretende esconder la condición escindida de los hombres, viene al caso, puesto que la crítica ha señalado una tendencia al engaño en los personajes de *Tiempo de silencio*. “Lo que hace Martín-Santos con sus personajes es justo lo que hizo Unamuno con los suyos: obligarlos a engañar a los demás para terminar engañándose a sí mismos” (Longhurst 241). Jo Lobanyi, a su vez, expone que los personajes se desplazan en la novela a través de máscaras: “all the characters in the novel wear masks in the sense that they play roles, either to manipulate others or to conform to others' expectations” (93). En el caso de los personajes masculinos de la novela, se trata de una teatralidad asumida ante sus pares que, como es el caso de Pedro, puede terminar por consumirlos y condicionar sus fracasos. Cabe, entonces, analizar los personajes masculinos a partir del juego de máscaras y establecer los vínculos simbólicos que Martín-Santos vislumbra entre una masculinidad en crisis y el fracaso del proyecto nacional español.

Para el análisis de Pedro, el contexto de la postguerra española es fundamental. Pedro pertenece a una generación que no vivió en carne propia los efectos inmediatos de la Guerra Civil española (1936-1939), de manera que el conflicto viene a formar parte de un pasado del cual sólo se perciben sus consecuencias. Los relatos de las grandes empresas bélicas que tienden a conformar parte del imaginario alrededor de lo masculino, por lo tanto son cosa del pasado. Dentro del discurso retrógrado, atávico y primitivo que representa la dueña de la pensión en que Pedro se hospeda, ésta

²⁴ “El retorno al personaje es, pues, una necesidad. Es a través de la perspectiva de un caso individual que él [Martín-Santos] podrá atender las raíces mismas de la alienación colectiva. Porque Martín-Santos no separa el devenir general del destino de *Tiempo de destrucción*, Pedro, el joven investigador de *Tiempo de silencio* es un ‘hombre parabólico’”. [Mi traducción].

manifiesta su inconformidad con el tipo de hombre que Pedro presenta ser: “Un hombre se tiene que foguear como los soldados y más éste que nunca ha ido a la guerra. Es lo que les pasa a los hombres de ahora. No llegaron a tiempo a la última guerra [...] Si hubieran estado en avances, conquistas y violaciones y aprendieran así lo del botín y el sagrado derecho a la rapiña de los pueblo conquistados y no lo hubieran leído sólo en las novelas, otro gallo les cantara.” (149). De entrada se establece una dualidad conflictiva entre los tipos de masculinidad que se dan en la España de la posguerra, pues Pedro no encaja con el modelo de masculinidad propuesta.

La guerra, según la representación discursiva de la anciana de la pensión, es una de esas pruebas necesarias para que el hombre desarrolle una maña y un carácter que parece escasear en España. Tanto su esposo²⁵, del cual sólo quedan vagos remanentes de su recuerdo, como Amador y Muecas han participado en conflictos bélicos y, marcan un evidente contraste con el personaje de Pedro. No obstante, la vieja hace referencia a un tipo de masculinidad a la cual Pedro no aspira, pues él desea llegar a ser un hombre de altura, dedicado expresamente a las ideas y a la investigación científica, un intelectual. Así, pues, Pedro le expresa a la anciana: “Desgraciadamente- sonreía Pedro, yo soy pacífico. No me interesan más luchas que los virus con los anticuerpos” (99). Pedro ambiciona acceder a las élites sociales, a ser reconocido por sus esfuerzos en los estudios del cáncer y, más importante aún, aspira a devenir, por vías legítimas, en patriarca dentro de su comunidad.

Pedro se desplaza, sin embargo, en un contexto carente de figuras paternas, es decir, de patriarcas devenidos en hombres plenos y *maduros*. Según los planteamientos de Gil Calvo, el patriarca es la culminación de todo un proceso de maduración por el cual pasan los varones al superar las pruebas inherentes a sus posiciones. El lector se enfrenta, pues, a un personaje que parece vacío

²⁵ El esposo de la anciana surge en la novela como una de las representaciones de masculinidad mediocre que abundan en la novela. Se trata de una masculinidad que la anciana describe nostálgicamente, basada en la infidelidad, en el donjuanismo, en el frecuentar constaste de barras y casinos, el maltrato físico, y por supuesto, en haber participado en la guerra. Sin embargo, el esposo de la anciana llega impotente de la guerra, “estaba inútil para la fecundación”. La impotencia, la infertilidad, de este personaje apunta a una de las muchas masculinidades fracasadas de la novela que se dan en el espacio castrador que supone la nación española.

de identidad y es lanzado a su suerte en un mundo hostil y amenazante. El protagonista de la novela no tiene apellido (lo cual constituye la marca del padre) ni se hace a lo largo de la narrativa referencia alguna que detalle su origen o sus vínculos familiares. Sencillamente se conoce a Pedro, el investigador científico como imagen del “self-made man”.

Los patriarcas, entonces, al igual que las imágenes de la Guerra Civil, quedan en el pasado, tal como queda ejemplificado al principio de la novela.²⁶ El personaje de Pedro está en medio de sus investigaciones, bajo la tutela de la imagen fotográfica de Santiago Ramón y Cajal, primer investigador español que logró reconocimiento en círculos científicos internacionales, tras recibir el premio Nobel en 1906. Para Robert Spires, el retrato de Ramón y Cajal funciona como la imagen del Otro ideal de Pedro, que sueña con ser el próximo premio nobel español (43). De igual manera, Roberta de Van Praag señala desde una lectura lacaniana la influencia que tiene el retrato del Nobel sobre el proceso de individuación de Pedro. Para Lacan, el niño entra al mundo simbólico cuando por primera vez da cuenta de su propio ser, de sus confines, a través de la imagen reflejada en el espejo. Es decir, Lacan plantea que en el estadio del espejo ocurre “una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuyo predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*” (87).

A partir de esta relación entre Pedro y el retrato, se crea un paralelismo importante entre Pedro y la imagen del niño que se mira en el espejo, siguiendo los planteamientos de Lacan. Como bien apunta De Van Praag, Ramón y Cajal se convierte en un personaje mítico que ante Pedro, “simboliza todas las esperanzas y el ideal que persigue en silencio. Pedro es perseguido por la mirada del retrato

²⁶ Ortega y Gasset dedica todo un capítulo en *España invertebrada* titulado “¿No hay hombres o no hay masas?”, a cuestionarse la posibilidad de una ausencia de hombres ejemplares que dirijan a las masas indóciles. La caracterización de estos hombres que deberían componer la “minoría selecta” a partir de la ejemplaridad, coincide con la concepción del patriarca en las propuestas de Gil Calvo. Ante la construcción de un panorama carente de figuras paternas que sirvan de identificación, Martín-Santos parece inscribirse en este cuestionamiento social en torno a España.

y asimila a este personaje con un ideal, con un padre ejemplar del que siente dolorosamente su ausencia” (197). Varios asuntos se desprenden del análisis de Van Praag: la noción de Ramón y Cajal como una figura paterna ejemplar y la identificación de Pedro, quien colocado en la posición de un niño aún inmaduro y *crudo*, aspira a ocupar la figura del padre. Dado que la masculinidad se caracteriza por la rivalidad y la lucha de poder, Pedro desea ocupar, rivalizar con la figura del padre, para ejercer una posición de autoridad y poder.

Así, pues, se considera esta instancia de la novela como la iniciación o el llamamiento de Pedro a emprender su proyecto de vida, a dar inicio a la aventura que lo colocaría en la posición del héroe en proceso de hacerse hombre, tomando como modelo a la figura patriarcal de Ramón y Cajal. Sin embargo, Pedro se enfrenta también a su primer reto: se acabaron los ratones provenientes de Illinois con los cuales llevaba a cabo sus experimentos sobre el cáncer. Sin esta cepa de ratones, su investigación no puede rendir frutos. Uno de los obstáculos principales que Gil Calvo señala al momento de devenir patriarca es el enfrentamiento del héroe ante la realidad amenazante que lo rodea. Es decir, el tiempo y el contexto en el cual el héroe masculino se desplaza. A mayor riesgo e improbabilidad de vencer, mayor reconocimiento gana el héroe, ya que “allí donde estadísticamente fracasa la mayoría de los mortales y sólo triunfa una élite minoritaria de héroes virtuosos [...]” (137).

En *Tiempo de silencio*, el protagonista se enfrenta a las precariedades de un país que históricamente había estado rezagado en el ámbito científico. Según el puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel, el año 1949 es significativo dentro de la novela pues la “ciencia queda virtualmente paralizada no sólo por razones económicas, sino por la vieja actitud histórica de displicencia hacia las actividades que no tuvieran un fin inmediato o que no se refirieran a lo ideológico o religioso” (19). Por lo tanto, el contexto español es uno de los retos u obstáculos de mayor peso dentro de las aspiraciones de Pedro de repetir la gran gesta de Ramón y Cajal y acceder a la élite exclusiva de los vencedores:

¡Se acabaron los ratones! El retrato del hombre de la barba, frente a mí, que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia, escrutador e inmóvil, presidiendo la falta de cobayas. Su sonrisa comprensiva y liberadora de la inferioridad explica- comprende- la falta de créditos. Pueblo pobre, pueblo pobre. ¿Quién podrá nunca aspirar otra vez al galardón nórdico, a la sonrisa del rey alto, a la dignificación, al buen pasar del sabio que en la península seca, espera que fructifiquen los cerebros y los ríos? (Martín-Santos 57).

Pedro, en una especie de *fluir de conciencia* que abunda en la novela, describe su proyecto de vida junto con los obstáculos que estriban en la realidad, árida, estéril y precaria, española. La mirada escrutadora de Ramón y Cajal lo convida, pues, a iniciarse en su periplo en nombre de España.

Se destaca, entonces, el compromiso que lo implica en su comunidad, pues su desenvolvimiento dentro del ámbito científico dignificaría la nación española. Cabe recordar que una de las grandes ansiedades de España ha sido la búsqueda de su autenticidad en relación al resto de Europa.²⁷ Como es propio de los héroes, superar las pruebas y retos que se le imponen a Pedro supone entrar en una relación de compromiso moral con dicha comunidad. En este caso, Pedro propone llevar a cabo acciones constructivas en el mundo científico que repercutan sobre su entorno inmediato. Es decir, hay una voluntad de mejorarse a sí mismo en aras de mejorar la realidad española circundante. Este compromiso moral con su comunidad es lo que vuelve la amenaza del fracaso en un peso, pues como bien ha destacado Gil Calvo, el héroe que fracasa queda solo: “Vale decir que al héroe victorioso todos lo quieren como yerno, mientras que un héroe derrotado siempre queda huérfano” (144).

Ahora bien, Pedro necesita una cepa particular de ratones para continuar sus investigaciones y, más aún, para continuar desempeñándose dentro de los círculos científicos en los que aspira sobresalir. Pedro debe solucionar este problema, ya que corre el riesgo de ser desenmascarado, de ser puesto en evidencia como científico que no rindió frutos en sus investigaciones y, por lo tanto,

²⁷ Gustavo Bueno señala que, para Ortega, la enfermedad verdadera de España consistía en vivir de espaldas a Europa. “O, lo que es equivalente, la enfermedad consistiría en vivir en la vecindad de África, en decir que ‘África empieza en los Pirineos’” (*Basilico*).

como hombre fracasado, indigno de portar su máscara. Este es el punto de iniciación de Pedro dentro de la gran proeza que le depara: Amador, su asistente de investigaciones, le indica que Muecas, antiguo trabajador en los laboratorios de Pedro, se había robado algunas ratas de la cepa de Illinois y las estaba criando con su familia en su chabola. Irónicamente, las cepas de ratas especializadas se daban exitosamente en la chabola del Muecas, mientras en el laboratorio de Pedro, perecían. Marcando un contraste entre ambos espacios, Pedro debe salir del espacio seguro de los laboratorios para adentrarse en el mundo bajo e incierto de las chabolas. Dado que las aventuras del héroe, según Gil Calvo, deben caracterizarse por la extralimitación, por trascender los límites de la normalidad cotidiana, Pedro debe dar inicio a su empresa y asumir el riesgo de lo imprevisto para descender al mundo caótico, sucio y estancado de las chabolas.

Así, pues, el héroe de *Tiempo de silencio* se juega la vida, corre el riesgo de sufrir una muerte a nivel identitario, de ser desenmascarado ante sus pares. Ante este hecho, Pedro se ve obligado a tomar una decisión en torno a la cepa de ratones que Muecas había robado. Pedro le comunica su preocupación a Amador: ““Pero no comprendes que es un ladrón, que no vamos a poder comprar a un ladrón lo que a nosotros mismos ha robado y que no es posible que la institución robada acceda a adquirir de nuevo a precio oneroso lo robado o lo que descende de lo robado (por cierto, ¿qué garantía?) estando como estamos en un estado de derecho donde existen cosas tales como policía, jueces y capacidad denunciante del ciudadano libre?”” (Martín-Santos 63). Pedro está, por lo tanto, en una encrucijada: de no conseguir la cepa de ratones su experimento, no puede continuar su tarea y fracasaría ante sus pares científicos, truncando así su pretensión al Nobel. Por otro lado, de acceder a comprar la cepa de ratones del Muecas, asumiría el riesgo de ir en contra de la ley, es decir, de romper con las normas que regulan lo socialmente aceptable y de transgredir las reglas del “juego limpio” que deben mediar en la aspiración de devenir en patriarca. Después de todo, convertirse en patriarca supone cumplir con un proceso, acorde a las reglas y normas culturales. Recurrir a vías

ilegales, entonces, acerca a Pedro a la esfera *corrupta* del monstruo masculino. En ambos casos, no obstante, Pedro corre el riesgo de ser desenmascarado, ya que con la posibilidad de fracasar en sus experimentos, está “jugando la propia identidad por la que te reconocen los demás” (Gil Calvo 130).

La capacidad de decisión es determinante en la aventura del héroe, por eso Pedro escoge ir a la chabola del Muecas para constatar que la cepa robada le puede servir en la consecución de sus resultados científicos. Dada la estructura mítica que los críticos han señalado en *Tiempo de silencio*, Pedro inicia su aventura emprendiendo camino hacia las chabolas como quien desciende a los infiernos para enfrentarse y probarse ante los peligros más bajos y riesgosos que yacen en la sociedad española. Acompañado por Amador, pues “les unía un proyecto común” (81)²⁸, se inicia una caracterización de los espacios que corresponde a lo que, para Betty Jean Craig, es un motivo recurrente a lo largo de la novela: lo irracional como contrapunto del orden racional. Es en la esfera racional donde Pedro busca desesperadamente mantenerse, no obstante, sufre su constante quiebra. Se trata, en fin, del conflicto entre el instinto y el intelecto que llegará a su punto culminante en el fragmento de “El Maestro y el Gran Buco” (Craig 99).

Una vez en la chabola, el espacio se describe como una “penumbra acogedora”, “antro oscuro en que cada día se sumergía con alegrías tumbales y del que matinalmente emergía con dolores lucinos” (Martín-Santos 83), lo cual coincide con la caracterización de otros espacios en los que Pedro se desplaza. Por ejemplo, la taberna: “Hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas donde asoma sobre las botellas una cabeza de toro disecado con los ojos de vidrio [...] (69). Incluso, la ciudad de Madrid está organizada de tal manera, que la “inmediata proximidad de los lugares sagrados, templos de celebración de los nocturnales ritos

²⁸ Con un tono paródico, el narrador de este fragmento hace referencia a Pedro y Amador como dos sujetos unidos por un proyecto común. Esto podría considerarse una parodia de los planteamientos orteguianos, pues el filósofo español recurre a esta noción como la constitutiva de las naciones. Para Ortega, las naciones no se conforman a partir de una unidad racial o geográfica, sino a consecuencia de la aspiración nacional a empresas y proyectos comunes. “La potencia verdaderamente sustantiva que impulsa y nutre el proceso [de integración nacional] es siempre un dogma nacional, *un proyecto sugestivo de vida común*” (*España invertebrada* 40).

órficos se adivina en ciertos signos inequívocos” (152). La novela, que transcurre en su gran mayoría durante la noche, remite a que la aventura de Pedro se considere como un hundimiento en la conciencia profunda, un descenso a los fueros internos, pues viene a significar “el encuentro con los tormentos del alma, productos de una crisis de la percepción del mundo y de la conciencia misma” (Náter 5). La noche, el nocturno, el toro, la “mano siniestra”, la taberna, el claroscuro goyesco, se convierten en símbolos del sumergimiento peligroso de Pedro en las irracionalidades caóticas de su conciencia profunda.

Esto, ciertamente, atenta contra la idea y la aspiración de los héroes masculinos de proyectar o *performar* una identidad unida e unívoca. Gil Calvo entiende que el héroe debe ser contenido, pues dada la naturaleza escindida del sujeto masculino, éste debe tener la capacidad de no dejarse dominar por sus impulsos e instintos más primitivos, tal como haría el hombre *corrupto*, devenido en monstruo. Esto cobra relevancia al considerar que Pedro se representa como un sujeto dividido entre voluntades antitéticas. Su proyecto de vida ilustre y de “altura” contrasta dramáticamente con sus decisiones impulsivas, instintivas, la mayoría vinculadas con las esferas “bajas” del deseo sexual. Como bien expresa la crítica Magdalena Muñoz, Pedro intenta adaptar su vida y su persona al arquetipo de hombre de estudio, reflexivo, mesurado, pero su existencia está abocada a la frustración y al fracaso (64). Esto se debe, precisamente, a que el protagonista de la novela no logra contener o vencer las voluntades contradictorias que radican en su interior, asunto que concluye, como en el monstruo, “la tentación de perderse abandonado a su propia inercia, dejándose consumir por su adicción a la dependencia autodestructiva” (Gil Calvo 160). El “tiempo de silencio” al que el novelista alude y que cobra amplias significaciones en Pedro, está estrechamente ligado a la abulia del protagonista, a su incapacidad para la acción, a su resignación ante el fracaso.

El contacto de Pedro con las chabolas marca el inicio del desencadenamiento de situaciones que condicionarán el fracaso definitivo de Pedro. Dale Knickerbocker entiende que las chabolas

suponen un espacio compuesto por sujetos abyectos: “The homes are made of society’s refuse, the residents consume detritus, and they openly manifest all the base instincts that proper society rejects and represses. The *chabolas* constitute the place that Spain rejects as unclean, abnormal, and dangerous. The shantytown is topos where social order breaks down; it represents an anti-order where society’s most cherished taboos, such as incest, are violated” (22). De igual manera, Knockerbocker elabora un análisis de Pedro como un ser abyecto, es decir, como un sujeto que manifiesta una repulsión y fascinación simultánea hacia lo que se presenta fuera del orden social establecido. Es una fascinación repulsiva que también estará muy presente durante el encuentro sexual con Dorita e, incluso, al entrar en contacto con el cuadro de Francisco de Goya, *Le Gran Bouc*. No obstante, el contacto con las chabolas es el momento determinante en el que Pedro se adentra al mundo sucio y marginal de la ciudad madrileña. Es aquí donde Pedro rompe con las reglas del “juego limpio” y recurre a medios ilegales para mantener su experimento científico vigente y, por extensión, su proyecto de vida.

Ahora bien, el asunto del sujeto escindido es fundamental para el desarrollo de la novela y para el análisis del fracaso de Pedro como metáfora que vincula la crisis de los sujetos masculinos con el proyecto nacional español. Luego del contacto de Pedro con el inframundo representado en las chabolas, éste se desplaza por la ciudad con su amigo y compinche Matías. En una noche de bohemia, van de taberna en taberna, se emborrachan, hablan sobre literatura y arte, conocen a un artista alemán y visitan el prostíbulo habitual de doña Luisa. Nuevamente, los espacios marcan un contraste entre el espacio diurno y racional, donde Pedro trabaja en los laboratorios y la noche de excesos y descontrol. Inducido por el estupor alcohólico, mientras regresaba a la pensión, Pedro pasa de estudiar minuciosa y científicamente su entorno, al autoexamen:

Pensando: Soy un cobarde. Pensando: mañana estaré peor [...] Temiendo: Mañana será un día vacío y estaré pensando, ¿por qué he bebido tanto? Temiendo: Nunca llegaré a saber vivir, siempre me quedaré al margen. A pesar de todo no es, a pesar de todo yo quizá, a pesar de todo quién puede desear con una así. Afirmando: la culpa no es mía.

Afirmando: Algo está mal, algo no sólo yo. Afirmando: el mal está ahí. Interrogando: ¿Quién explica el mal? [...] Conclusivo: Soy un pobre hombre (Martín-Santos 164).

Queda reflejado aquí un momento en el que Pedro, a través de la pluralidad de voces narrativas, se desdobra en función de un doble rol: servir de narrador y ser el foco de lo narrado. Es decir, al igual que el fragmento inicial donde Pedro está bajo la mirada de Ramos y Cajal, esta instancia de la novela en que Pedro recorre la ciudad en constante autoconsciencia e revela lo que Robert Spires ha planteado en torno a la estructura de voces narrativas en dicho fragmento. El lector se enfrenta a Pedro, simultáneamente como sujeto actuante y sujeto narrador. Este desdoblamiento, por lo tanto, responde a la naturaleza dividida que desgarrar al héroe de la novela. Es a través de la dualidad de voces que el lector accede a la interioridad de Pedro, entreviendo así la lucha de voluntades contrarias que se libran en su interior. Como bien expone Gil Calvo: “No ya ser o no ser, como en Hamlet, sino ahora ser y no ser, como en Fausto. Pues dos almas en conflicto conviven en el pecho del héroe, sin poder separarse” (191). Por lo tanto, el héroe masculino se caracteriza por el desdoblamiento, producto de voluntades conflictivas que incidirán sobre las decisiones asumidas en momentos determinantes.

Luego de recorrer una ciudad solitaria y sumida en sombras, Pedro llega a la pensión abrumado por una variedad de disyuntivas y ambivalencias. Todo parece fluir hacia el fracaso del protagonista, pues, inducido por el alcohol, se dirige al cuarto de Dorita, la joven nieta de la anciana para dar rienda libre a sus impulsos sexuales. Cabe destacar que a lo largo de la novela, el narrador elabora una caracterización grotesca de la anciana. Estableciendo diálogo con el texto de Fernando de Rojas, la anciana actúa como una especie de Celestina, manipulando y trazando planes que entrapen a Pedro para que lleve a cabo relaciones sexuales con su nieta. Esto llevaría a que Pedro se sienta moralmente comprometido a casarse con ella, ofreciendo sustento y estabilidad económica a las tres generaciones de mujeres que manejan el hospedaje. Por lo tanto, el acto sexual con Dorita supone la primera caída del héroe, la que desencadenará el resto de las desventuras que vendrán como una

especie de reprimenda por su transgresión. Incluso, antes de entrar al cuarto de Dorita, Pedro contempla cómo su proyecto de vida se va desintegrando:

Queda aparte la construcción de una vida más importante, el proyecto de ir más lejos, la pretensión de no ser idéntico a la chata realidad de la ciudad, del país y de la hora. Él es distinto y nada tiene que ver con el rebrote, jugoso pero vacío, de las clases pasivas consentidoras. Él vive en otro mundo en el que no entra una muchacha solamente por ser lánguida y jugosa. Ha elegido un camino más difícil cuyo extremo está otra clase de mujer, de la que lo importante no será ya la exuberancia elemental y cíclica, sino la lucidez libre y decidida. No debe caer en esta flor entreabierta como una mosca y pringarse las patitas (Martín-Santos 167-168).

El proyecto de vida de Pedro se escapa en la medida en que no logra contener sus impulsos sexuales, sumándose a la masa de sujetos que conforman su realidad empobrecida y conformista. Ceder a sus instintos supone la concesión de su libertad y la pérdida de toda aspiración que lo eleve a un lugar de privilegio en la escala social española. La lucidez, el orden racional, como indica la cita, queda vinculada a la adquisición de libertad, sin embargo, Pedro ha caído en una trampa, que ha cobrado la forma del cuerpo tentador de una mujer.

Este planteamiento muy bien puede vincularse con un planteamiento de Ortega y Gasset, quien entendía que “nada revela mejor la radical condición de un hombre que los tipos femeninos de que es capaz de enamorarse. En la elección de la amada, hacemos, sin saberlo, nuestra más verídica confesión” (*España invertebrada* 124). Esta relación (por cierto, misógina) entre la calidad del hombre y elección de amada surge la ansiedad de Pedro, quien declara que no está enamorado, que sus impulsos no son motivados, pues el amor “ha de ser conciencia, claridad, luz, conocimientos” (Martín-Santos 171). Se trata, más bien de satisfacer una sexualidad frustrada: “No. No es el amor. Sabe que no es amor. Junto a todo ese fenómeno nocturno acumulado y grotesco, junto a toda esa magia de objetos familiares y atmósfera caliente, junto a toda esta embriaguez de vino y erotismo insatisfecha, sólo camina una porción congrua de sí mismo que es la más baja y la más cálidamente poética [...]” (Martín-Santos 167). Por lo tanto, el camino que Pedro tenía trazado para sí mismo exigía un tipo de

mujer equiparada a sus aspiraciones y que lo indujera a experimentar un amor vinculado al orden racional, nunca al ámbito del deseo.

Ahora bien, entrando a la pensión, otro espacio marcado por lo bajo y ominoso²⁹, Pedro se muestra fuera de sí o, más bien, dominado por esa parte interna, escondida y reprimida tras el exterior de su máscara de hombre contenido y fiel al mundo de las ideas. Su caída se da, precisamente, porque el héroe no ha logrado superar “la trampa. La femineidad vuelta astucia [...]” (169). Para Gil Calvo, la “masculinidad heroica siempre se ha contrastado, por su conflictiva oposición al llamado sexo débil, la piedra de toque que actúa como prueba de heroísmo. Y ello tanto contra las mujeres peligrosas, que pueden provocar la caída del héroe, con sus armas de mujer, como a favor de las protectoras pero indefensas, que justifican el deber caballeresco de protegerlas” (153). En este sentido, las mujeres de la novela están en función de condicionar el fracaso del héroe. La primera caída de Pedro lo acerca a la esfera del monstruo, es decir, de lo *corrupto*, pues se trata de una instancia en la que el protagonista procede dominado por sus impulsos irracionales, lejos del orden *maduro* que exige la cultura. Pedro se muestra incapaz de reconocer límites y va abocado a la satisfacción propia del placer y, reconociendo su entrada al ámbito reprochable de lo primitivo- Pedro se resiente: “Yo también puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, acariciado por putas, mimado de viejas, robado de animales de experiencia, pensando en cánceres experimentales pero amigo de literatos, viviendo en pensión modesta pero bebiendo las noches de los sábados [...]” (172). Exponiendo sus contradicciones, Pedro se compara con las ratas del Muecas, animal que sólo logra reproducirse en el espacio escabroso de la chabola de Muecas. Como

²⁹ En “Lo ominoso” (1919), Sigmund Freud establece que lo ominoso (*unheimliche*), es decir, la sensación de terror, está relacionada, no al enfrentamiento con algo nuevo o ajeno como se podría presuponer, sino al enfrentamiento con algo familiar que ha sido reprimido. Ese nexos con la represión implica que lo ominoso trae a la luz lo que estuvo destinado a permanecer oculto. El espacio de la pensión produce una sensación de terror sobre Pedro precisamente porque lo coloca en una situación límite que pone de relieve los deseos e impulsos reprimidos que atentan contra su afirmación o ambición de ser un hombre unívoco, motivado expresamente por el orden racional de la cultura.

representante arquetípico del mundo de las chabolas, el Muecas se distingue por su carácter monstruoso, es decir, por su actuación constante fuera de los confines de la ley, y su mayor transgresión es el incesto. Consciente de su caída, producto de su incapacidad de conciliar fuerzas opuestas, Pedro se percibe cada vez más cercano a los sujetos deplorables de las chabolas.

El contacto con el mundo de las chabolas se vincula a la amenaza de lo femenino. Pedro está rodeado de mujeres que lo acercan peligrosamente al eje de lo *corrupto*.³⁰ Tanto es así, que una vez cometida la transgresión sexual, digna de castigo e incompatible con la máscara heroica pretendida, la anciana de la pensión da entrada al Muecas. El padre reclama los auxilios médicos de Pedro puesto que su hija, Florita, estaba al borde de la muerte, causada por un embarazo producto de una incestuosa con él. El narrador describe: “Y tras el alboroto, la misma decana acompañada por la criada introdujo a presencia de Pedro al mensajero que la noche enviaba para volverlo a englobar en su seno pecaminoso, por no haber cumplido aún la total odisea que el destino le había preparado” (174). De esta manera, lo femenino se presenta como lo que condiciona o propicia las caídas del héroe. Son, pues, causantes del fracaso y la muerte.

El temor freudiano a la castración viene al caso, pues abre paso a la representación culturalmente impuesta de lo femenino como una “vagina dentata”. Cercano a lo monstruoso, las representaciones usuales de la mujer tienen como “denominador común a todas ellas causar la perdición de los hombres con su fascinante belleza” (Gil Calvo 82). En la novela, el narrador comenta:

³⁰ Cabe destacar que si bien en la novela hay una escasez de figuras patriarcales, esta ausencia se compensa por la cantidad de mujeres que aparecen en la novela. Las mismas están en función de acompañar hombres monstruosos o condicionar las caídas que llevarían al hombre a recorrer el eje de la masculinidad *corrupta*. Por un lado, Pedro vive en el espacio opresor de la pensión, vigilado por mujeres, mientras por otro lado, Matías, quien representa al hombre de alta sociedad, vive aún bajo la tutela de su madre. Matías encarna, en parte, lo que Ortega llama el “señorito satisfecho” que al heredar su posición social de privilegio y comodidad, no siente el impulso de hacer o producir una vida propia (*La rebelión de las masas* 166). Cartucho, un asesino y, por tanto, representante indiscutible de lo bajo y monstruoso, también vive con una madre consentidora, que lo impele a actuar fuera de la ley. Los únicos personajes que fungen como autoridad en sus núcleos familiares son el Muecas y Amador, ambos, reflejos de una masculinidad igualmente *corrupta*. Muecas por un lado comete incesto y roba, mientras, por otro lado, Amador no asume ninguna postura ante la encrucijada de Pedro, sino que, motivado por el miedo y evitando inmiscuirse en problemas ajenos, lo compromete erróneamente con Cartucho, que busca venganza por la muerte de su fijación amorosa: Florita.

“Osado el que penetra en la carne femenina, ¿cómo podrá permanecer entero tras la cópula? Vagina dentata, castración afectiva, emasculación posesiva, mío, mío, tú eres mío, ¿quién quiere quitármelo?” (Martín-Santos 247). La noción de castración, por lo tanto, es fundamental, especialmente al considerar que al final de la novela, Pedro sufre una castración simbólica que funge como metáfora de la inhabilidad de controlar su destino y la resignación del protagonista ante un entorno social opresivo y limitante. La novela parece indicar que Pedro termina castrado por su incumplimiento ante las expectativas del héroe masculino y por su incapacidad de asumir su libertad, asunto muy presente en la discursiva nacional, tanto en Ortega y Gasset y, por lo visto, en Luis Martín-Santos. Como todo abúlico, carece de voluntad.

La relación establecida entre lo nacional y el hombre castrado llega a su máxima expresión en los fragmentos de “El Maestro y el Gran Buco”. Para la crítica Marcia Wells, esta instancia de la novela es el punto de convergencia entre tres de los intelectuales más importantes dentro del imaginario nacional español: Francisco de Goya, José Ortega y Gasset y, recientemente, Luis Martín-Santos. Se trata de dos fragmentos solapados que cobran significaciones complejas en la medida en que se articula una visión en torno a la esencialidad española que pone en evidencia unas nociones profundamente masculinas. Ambos fragmentos surgen luego del periplo nocturno del protagonista, que culmina con la muerte de Florita, a causa del aborto sufrido a manos de su padre y el confundido Pedro. Dado que el protagonista se muestra aturdido ante lo acaecido, se marcha apresuradamente de la chabola, sin firmar los documentos que certificaban la muerte. Posterior a esto, e ignorando que las autoridades lo andaban buscando como principal sospechoso de la muerte de Florita, Pedro decide distraerse y salir con su amigo, Matías. En casa de Matías, adentrado en el mundo de clase alta al que el protagonista aspira, Pedro entra en contacto con el cuadro de Francisco de Goya, *Le Grand Bouc* (1798). Es aquí cuando la descripción grotesca del cuadro se yuxtapone con la llegada de los amigos a una reunión intelectual, en la que un filósofo identificado como “El Maestro” imparte una conferencia.

Ambos fragmentos presentan, por un lado, a Pedro perplejo y asustado ante el cuadro de Goya y, por otro, la descripción de un prestigioso filósofo, que da una conferencia sobre perspectivismo, ante un grupo selecto de mujeres de alta sociedad. Que estas dos escenas estén yuxtapuestas crea un efecto de ironía, pues se insinúa una correspondencia entre la imagen del macho cabrío rodeado por brujas y la imagen del filósofo rodeado por mujeres de alta sociedad. Según sugiere el texto, se parodia la figura emblemática de José Ortega y Gasset. Si bien para Betty Jean Craig, la yuxtaposición de ambos fragmentos resume la lucha constante entre el instinto y el intelecto que da cohesión discursiva y temática a la novela, para Marcia Wells la pintura denota una historia encubierta que traza una preocupación común entre Goya, Ortega y Gasset y Luis Martín-Santos: la subversión del orden racional. Es decir, Wells establece una relación intertextual entre esta tríada de intelectuales al señalar que, tanto Goya, Ortega y Gasset, como Martín-Santos, reconocen los aspectos siniestros vinculados a lo irracional, así como los peligros que supone la batalla entre fuerzas o voluntades opuestas. Como se ha visto, este asunto responde a la pugna interior que desgarró al héroe de *Tiempo de silencio*.

No obstante, el cuadro de Goya es central para el desarrollo de la novela ya que Martín-Santos lo retoma para hacer una lectura paródica de la sociedad española. *Le Grand Bouc* forma parte de la serie de *Pinturas negras* que Goya elabora por interés propio. No se trata, entonces, como otras pinturas, creadas a partir de algún encargo hecho por la nobleza, sino de una obra que nace íntegramente de las inquietudes personales del artista español. Marcia Wells explica que fue inspirada por los escritos de Leandro Moratín (*Autos de fe*), que se burla de los procesos inquisitoriales en España, y eran fiel reflejo de una sociedad atrasada y sumida en las irracionalidades de la superstición. Es decir, Moratín y Goya exhibían una profunda preocupación por el espíritu supersticioso español que atentaba contra el discurso racional de la Ilustración por el que ambos abogaban en pleno siglo XVIII.

Para Wells, recontextualizar la pintura de Goya al siglo XX implica, entonces, dialogar con la visión que tiene Goya sobre la mujer en la sociedad española, ideas que, a su vez, parecen coincidir con las de Ortega y Gasset: "Disconcertingly, the texts by painter, philosopher, and novelist do converge on one point: their view of the role of woman. Goya and Martín-Santos conceptualize woman as a malefic force that undermines the rational, civilizing powers of man; they feel threatened by her and fear her power" (Wells 168). Al igual que en la pintura de Goya, en los fragmentos de Martín-Santos las mujeres son las que yacen estupefactas ante el "dominio intelectual" parodiado de "El Maestro", ahora devenido en el macho cabrío: "Las mujeres se precipitan; son las mujeres las que se precipitan a escuchar la verdad. Precisamente aquellas a quienes la verdad deja completamente indiferentes. Él levantará su otra pezuña, la derecha, y en ella depositará una manzana" (Martín-Santos 206). Por lo tanto, son las mujeres las que no hacen uso de la razón y que se abalanzan, seducidas y vanas, sobre las supersticiones representadas tanto en el macho cabrío como en los mitos afianzados por Ortega y Gasset. Es decir, en su afán iconoclasta, Martín-Santos parece reducir los planteamientos orteguianos en torno a lo español a otro mito que rige y subsume la conciencia nacional. Los planteamientos orteguianos vienen a ocupar en el siglo XX lo que fue para la España de Goya un profundo mal social: la superstición imperante.

Asimismo, la referencia a la pezuña resulta interesante, pues es con la pezuña izquierda que el gran cabrón agarra a los niños que las mujeres sacrifican durante el aquelarre. La pezuña izquierda corresponde, a su vez, a la mano siniestra con la que Pedro entra al cuarto de Dorita impelido por el deseo sexual: "No obstante, en el momento en que la mano diestra- que empuñara un mundo- quiere abrir la puerta de su alcoba ascética de sabio, es la mano siniestra la que con fruición acariciadora, entreabre el cáliz deseado" (168). De igual manera, las prostitutas del burdel de doña Luisa llevaban a sus clientes con la mano siniestra: "Cada poseída guiaba hasta la calle a su galán de una hora, llevando de la mano izquierda todavía apoyada en la cintura masculina y la derecha un poco en alto para que el

halo de luz llegara más lejos y para que su pie no tropezase” (163). Por lo tanto, se van desarrollando unos vínculos evidentes entre la irracionalidad, la superstición, los mitos nacionales y la representación de las mujeres. Ambos fragmentos yuxtapuestos narran la historia de lo femenino como condicionante del fracaso de los ideales elevados del hombre. Se trata, pues, de la mujer como ente castrador que tiende trampas al héroe masculino, reduciéndolo a la esfera monstruosa.³¹

- **La metáfora del niño como imagen del fracaso masculino**

Una vez terminada la conferencia, Pedro siente envidia. “El Maestro” ocupa la posición social y goza del reconocimiento público al que Pedro ambiciona. Nuevamente, el narrador destaca la identidad escindida de Pedro:

¡Sí! Es sólo un acto, un acto de voluntad [...] Y no hay sino dar ese paso, o gesto, o mordisco y ponerse en fila por donde se va llegando. Simplemente tiene que decidir ser como ellos, ir al fruto, adherirse, asimilarse, cargar con la nueva naturaleza. Pero no quiere. Sufre porque no quiere. Sufre porque se obliga a sí mismo a despreciar lo que en este momento -miserablemente- envidia. ¿Pero desprecia este modo de vivir porque realmente es despreciable o porque no es capaz de acercarse lo suficiente para participar? ¿No es más que un resentimiento de desposeído o su moral tiene un valor absoluto? Si está tan cierto de que lo que él quiere ser es lo que debe ser, ¿por qué sufre? Por qué envidia? (221).

Si bien Pedro se ha caracterizado a lo largo de la novela por el desgarramiento interno, producto de las fuerzas y pulsiones antitéticas que radican en su interior, *Tiempo de silencio* también se encarga de poner de relieve la incapacidad del héroe masculino de asumir su libertad, llevar a cabo su destino. La cita anterior demarca la indecisión de Pedro, su vacilación al momento de asumir como propio su proyecto de vida. El protagonista sufre, siente envidia, pues se muestra incapacitado al momento de

³¹ Ricarda, esposa de Muecas, es la única mujer que sale reivindicada en la novela. A pesar de que se trata de un personaje femenino profundamente irracional, primitivo, apegado a la tierra, de tal manera que apenas habla (la facultad del lenguaje es lo que diferencia al humano del animal), es mediante su testimonio que Pedro logra salir de la cárcel, exculpado de todo cargo radicado en su contra.

actuar, no puede asumir decididamente un acto de voluntad que lo lleve a concretizar sus aspiraciones sociales. Incluso, Pedro prefiere burlarse de la conferencia y del tipo de persona que la frecuentan para sobrellevar su aparente inacción y falta de voluntad. Esto último resulta interesante, precisamente porque este es el espacio “intelectual” al que Pedro aspira a pertenecer. Es el espacio al que su mejor amigo de clase alta, Matías, pertenece por herencia, es decir, por el nombre de su familia. Contrario a Pedro, Matías, como el “señorito satisfecho” de Ortega, se muestra indiferente a las personas que conforman este grupo social, precisamente porque ha pertenecido a él desde nacimiento. Sin embargo, como “investigador desconocido” (217), Pedro se muestra desencajado porque la conferencia supone un espacio que pone en evidencia las voluntades antitéticas que lo dominaron la noche antes, y que no corresponden a la máscara asumida y necesaria para su acceso a las élites sociales. Pedro siente envidia, pues su periplo nocturno lo ha alejado de su aspiración a patriarca, para evidenciarlo como un ser abúlico, ceñido en la indecisión y truncado al momento de ejercer su libre albedrío.

En este sentido se debe volver a Ortega y Gasset, quien insistía en que el hombre está forzosamente sujeto a la ejercitación de la libertad. Más aún, el hombre está obligado a decidir dentro de una gama de posibilidades dadas por algún contexto o circunstancia determinada.³² Se podrá recordar la famosa frase orteguiana, “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”, en la que expone que la existencia del hombre y las decisiones que tome están invariablemente sujetas a la circunstancia del individuo. El hombre es lanzado a su circunstancia y de ahí está forzado a cumplir con su destino. Sobre la filosofía orteguiana, José Antonio Rodríguez señala:

El hombre es libre, ya que está forzado en cada instante a decidir lo que va a ser. Pero la libertad no puede consistir en elegir entre posibilidades equivalentes. La libertad

³² Para la cita exacta, véase la nota 15.

adquiere su propio carácter cuando se es libre frente a algo necesario; es la capacidad de no aceptar una necesidad. Somos libres pero tenemos conciencia de que estamos obligados a ser algo determinado. El hombre advierte no sólo que tiene que elegir, sino que además tiene que acertar: su libertad tiene que coincidir con su fatalidad, su *fatum*, su destino. Tiene que descubrir cuál es su propia, su auténtica necesidad; tiene que acertar consigo mismo y luego resolverse a serlo. De aquí que el hombre tenga destino” (*Observaciones filosóficas*).

Estos vínculos evidentes entre la libertad y la capacidad de decisión remiten a los planteamientos de Gil Calvo sobre las situaciones límites del héroe. El héroe debe trágicamente tomar una decisión que, como bien expone Ortega, acierte y corresponda a su destino como hombre dentro de la sociedad. Para Gil Calvo, el héroe “queda colocado en una situación límite (fase liminar del rito de paso), enfrentado a una encrucijada fatal que le sitúa ante un dilema trágico: o asciende a la hombría adulta o desciende a los infiernos de una monstruosa regresión” (91). Así, pues, el cumplir con el destino en Ortega y la capacidad decisional del héroe en Gil Calvo, convergen en la medida en que ambos denotan el proceso de maduración de un hombre, de su devenir adulto, patriarca maduro.

Por tal razón, la metáfora del niño es fundamental en la caracterización de Pedro, un héroe que no alcanza nunca una madurez plena. Como se expuso en el segundo capítulo, Ortega elabora una tesis en *La rebelión de las masas* que gira en torno al carácter de “niño mimado” en el hombre-masa que prolifera en la España del siglo XX.³³ Emplear la imagen del niño supone colocar al hombre español dentro de los confines de la inmadurez, de lo infantil, pues se trata de un hombre que presenta una ingratitud o desconocimiento sobre las facilidades que goza gracias a los esfuerzos

³³ Para más información puede referirse al segundo capítulo de la tesina, la página 32. La noción de inmadurez presente en Ortega parece remitir a las ideas de Immanuel Kant sobre el proceso de ilustración que, a su vez, corresponde a la adquisición de madurez. Ortega, quien estaba profundamente influido por la filosofía kantiana, parece retomar las ideas esbozadas por el alemán en su texto “¿Qué es la Ilustración?”. Aquí Kant establece paralelismos entre la mayoría de edad, es decir, la adultez del hombre con la ejercitación de su libertad, lo cual conllevaría la disolución de una estructura de tutelaje, para asumir una razón propia y devenir en un ilustrado: “La ilustración es la salida del hombre de su minoría de edad. El mismo es culpable de ella. La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección del otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no yace en un defecto de entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse con independencia de él, sin la conducción de otro [...] Sin embargo, para la ilustración sólo se exige libertad, por cierto la más inofensiva de todas las que llevan tal nombre, a saber, la libertad de hacer un uso público de la propia razón, en cualquier dominio”.

sociales llevados a cabo por los hombres de generaciones anteriores. En la “Disección del hombre-masa”, Ortega señala que el hombre-masa responde sólo a su propia naturaleza, pues no se limita ni contiene en sus impulsos o apetitos, es decir, no siente que está obligado o es responsable por nada (119-120). Por lo tanto, el hombre-masa corresponde a la máscara monstruosa propuesta por Gil Calvo, pues en ambos casos se trata de un hombre que no cumple con sus pruebas de madurez y que actúa exclusivamente a partir de sus deseos y pulsiones egoístas. Para devenir en hombre pleno, en patriarca, se debe suprimir al niño inmaduro y dar paso al “hombre futuro” (92). El fracaso radica, entonces, en la regresión al origen infantil, como es el caso del protagonista de *Tiempo de silencio*.

En una reseña del libro inacabado de Luis Martín-Santos, *Tiempo de destrucción*, Julián Palley señala que *Tiempo de silencio* es un “*Bildungsroman*, donde al final el protagonista no hace la transformación necesaria, sino que admite su derrota frente a lo social” (221). Como ya se ha visto, este fenómeno del héroe que no alcanza su madurez plena no puede ser visto sin las connotaciones de género. Luego del periplo nocturno que culmina con la muerte de Florita, Pedro huye de la justicia ya que, al no entregar los documentos pertinentes que certificaran la muerte de la joven, parece él como responsable principal de la muerte. Es decir, Pedro, preso de su propia falta de iniciativa y temeroso de las consecuencias de sus acciones atropelladas, no conviene a dar frente a la Ley, que en una cultura falocéntrica, es la ley del padre. Dar la espalda a las autoridades, comportarse como un prófugo y no querer asumir el castigo correspondiente a sus acciones, es síntoma del carácter infantil que va consumiéndose a Pedro paulatinamente. Así, pues, Matías y Pedro, “cómplice y delincuente” (Martín-Santos 232), regresan al prostíbulo de doña Luisa en busca de refugio y protección:

Hasta la misma cocina conducidos, también menos resistentes al sol que la matrona, más débiles, más pálidos, tras una noche de miedo y de meditación, reflexionantes [sic], avizorantes del peligro, intentando atolondradamente evitar lo inevitable, habían recurrido al fin a aquel subterfugio estúpido, a aquel huir sin sentido hacia el otro mundo por ellos conocido, donde las horas transcurrían con un ritmo distinto y donde

los límites de los conceptos no coincidían con los de la realidad diurna en que brillaban las cosas como tales como la muerte y el castigo (232).

Los críticos Juan Villegas y Carlos Feal Deibe han señalado que el burdel y la cárcel figuran en la novela como espacios marcados por el retroceso intrafetal del héroe de la novela. Es decir, ambos espacios cobran el aspecto del vientre materno, envolviendo al héroe masculino en un ambiente de protección materna, contrario al mundo diurno y adverso que está constantemente sometiéndolo a pruebas que Pedro decide rehuir. Así, pues, tanto Pedro como Matías buscan subterfugio ante la incapacidad de ambos a encarar y actuar sobre las sanciones que les aguardan.

Como bien indica la cita, el burdel marca un claro contraste con el mundo exterior, que amenaza con el castigo y con una muerte, que puede considerarse en los términos de Gil Calvo, a nivel identitario. El desenmascaramiento de Pedro implicaría la muerte de sus aspiraciones y su proyecto de vida. No obstante, Pedro se siente cómodo en el burdel, pues no tiene que asumir responsabilidades. Está suspendido en un espacio donde no tiene que tomar decisiones, no tiene que llevar a cabo ningún acto de voluntad. A Pedro “le parecía que había dejado de respirar y que quedaba inmóvil en aquel espacio sumergido en que todo (el alimento, el aire, el amor, la respiración) se lo introducían por un tubo de goma mientras que él permanecía inerte” (237). Por lo tanto, Pedro no es capaz de tan siquiera actuar, su abulia es tal, que no puede satisfacer tan siquiera sus necesidades biológicas. El héroe masculino prefiere estar bajo la tutela maternal, por encima de asumir su libertad de razonar y decidir independientemente.

De igual manera, la regresión al origen infantil llega a niveles insospechados en el espacio de la cárcel, ya que Pedro está obstinado en no asumir decisiones, no razonar por cuenta propia, en fin, en no ejercer su libertad a causa del miedo a continuar cometiendo errores. Una vez las autoridades lo encuentran en un cuarto del burdel, acompañado de una prostituta, llevan a Pedro a la cárcel a cumplir su sentencia. En su autoexamen, Pedro expresa:

El destino fatal. La resignación. Estar quieto el tiempo necesario. No moverse [...] Sentirse tranquilo. Llegar a encontrar refugio en la soledad, en la protección de las paredes. En la misma inmovilidad. No se está mal. No se está tan mal. Para qué pensar. No hay más que estar quieto. Como si el estar aquí quieto, escondido, fuera un deseo o un juego. Estar escondido todo el tiempo que quiera. Estar quieto todo el tiempo necesario. Aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada (263).

La celda, entonces, deviene en un espacio de protección análogo al burdel para el héroe masculino, que preferirá la reclusión a tener que encarar la realidad adversa que se ha desencadenado a partir de las múltiples quiebras de juicio. Por primera vez a lo largo de la novela, Pedro se reconoce como un hombre fracasado pues ha dejado ir su proyecto de vida: “Pero yo he querido estar aquí, fracasado, sin tocar cánceres, ni microscopios ibéricos [...] (266). Por lo tanto, la cárcel cobra la imagen del vientre materno, como antes el burdel, en la medida en que Pedro no se ve forzado a asumir su libertad, no tiene que tomar decisiones. En la cárcel, el protagonista ya no tiene que caer, fracasar, no tiene que aspirar o cumplir con las exigencias del hombre maduro, no tiene que tomar decisiones. Es decir, no tiene que actuar según lo que tanto Ortega como Gil Calvo Gil Calvo definen como un hombre.

La abulia de Pedro es tal, que llega a confesarse como culpable de una muerte de la que Muecas es el principal causante. El sentido profundo de culpabilidad que lo inundaba y el razonamiento lógico al que lo somete el interrogatorio, lleva a Pedro a pensar en la necesidad de castigo. Es decir, ve en el castigo una posibilidad de redimirse como hombre maduro y, así recuperar su tranquilidad mental: “No tenía ningún objeto empezar a gritar que no, que no, como un niño que rechaza su castigo. Los hombres deben afrontar las consecuencias de sus actos. El castigo es el más perfecto consuelo para la culpa y su único posible remedio y corolario” (291). Es la esposa del Muecas, quien en un momento de lucidez declarara que su hija ya estaba muerta cuando Pedro llegó a la chabola a operarla. Así, pues, intentando redimirse, Pedro iba a hundirse aún más. Ricarda, mujer marcada por el espacio abominable de la chabola, es quien lo salva de la prisión.

Así, pues, la oportunidad de Pedro para redimirse nunca llega. Luego de las múltiples caídas y tropiezos, su inclinación hacia la esfera del monstruo es ya irrevocable. Una vez se restituye en su mundo cotidiano, Pedro regresa a los laboratorios para continuar sus labores científicas. “Hacia uno de estos pabellones se dirigió Pedro cuando hubo recuperado sus espíritus tras la subterránea y mortífera odisea. Llegado que fue a las verjas metálicas recuperó el *Don* que generalmente perdía a poco salir del recinto” (301). Esta instancia en la novela marca el espacio de privilegio y protección en el que estaba Pedro en los laboratorios. Su presencia era meritoria de un “Don”, título que lo distinguía socialmente del resto. Sin embargo, el fragmento sirve de anticipo a la pérdida de dicha posición. Perder el “Don” supone su fracaso y destierro absoluto del mundo científico que lo ascendería de posición en la sociedad española.

Justo al llegar, Pedro debe enfrentarse y responder al Director de las investigaciones científicas, a la figura de autoridad o, incluso, patriarcal, dentro del espacio de los laboratorios.³⁴ El Director expone: “-Nuestra profesión es un sacerdocio –dijo pausadamente y sin rastro alguno de ira- y exige que seamos dignos de ella” (204). El tono del Director contrasta con el carácter de Pedro, que se ha caracterizado por entregarse al fluir caótico de su conciencia y por dejarse llevar impulsivamente por sus emociones. El Director, que ejerce la posición ambicionada por Pedro, pone en evidencia que la identidad de Pedro como científico serio y provechoso es sólo una fachada. Es decir, el Director procede a desenmascarar a Pedro, que no ha sido digno de la máscara asumida. Sin embargo, la razón verdadera por la cual el Director siente la necesidad de increparle a Pedro, no es tanto que haya caído en prácticas ilegales para continuar llevando a cabo sus experimentos, sino en la pobreza de sus hallazgos:

³⁴ Resulta interesante notar que el Director carece de nombre propio y que su identidad se ve determinada por la posición de poder y legitimidad que imparte en su ámbito. Marcando un contraste con Pedro, quien ha perdido su título de “Don”, el protagonista debe encarar las consecuencias de sus actos ante un personaje que es enteramente un título de poder, de patriarca que viene a moderar y castigar las transgresiones del héroe caído.

Había llegado a tomarle cariño, como me ocurre siempre con mi discípulos [...] Bien es verdad que, desgraciadamente, los frutos de su investigaciones han sido pobres, muy pobres.... casi nulos (esparciendo desdeñosamente sobre la mesa cuatro o cinco protocolos de autopsias ratoniles), no ha llegado a nada... Pero yo quería esperar que, con el tiempo, usted maduraría [...] Lo siento. Creo que usted no sabe muy bien lo que quiere. Oiga mi consejo. Déjese de investigaciones. Usted no está dotado para esto" (304-305).

El Director procede a revocar la beca de Pedro, asegurando su destierro del ámbito científico y destruyendo todo su proyecto de vida. Dado que la posición del patriarca consiste en premiar el bien y castigar el mal, el Director amonesta a Pedro quien ha transgredido las reglas del "juego limpio" por las que se debe regir un héroe masculino y ha sido insuficiente en su desempeño científico. Más importante, el Director esperaba que Pedro "madurara", que dejara atrás su carácter de niño inmaduro, pues su posición de héroe en proceso de devenir patriarca lo exigía. Sin embargo, el protagonista derribado, no puede más que seguir hundiéndose y adentrándose en la esfera monstruosa del fracaso.

Ante el fracaso estrepitoso de su proyecto de vida, Pedro no puede más que optar por una vida vulgar, no puede más que aspirar a asentarse con Dorita y establecer una familia. De este modo, Pedro podría ejercerse como proveedor y progenitor dentro de un núcleo familiar. Cuando Amador le pregunta si ha sido echado de su trabajo, Pedro contesta: "- Sí. Pero no me importa. Casi es mejor. Ahora podré casarme y ganar dinero" (307). Sin embargo, eso también le es vedado al héroe fracasado de *Tiempo de silencio*. Como bien expone Magdalena Muñoz, "[l]a muerte de Dorita intensifica la imagen del hombre castrado, pues aquella oportunidad de estabilidad, mediante el matrimonio y el establecimiento de una familia es mutilada cuando Pedro pierde a su novia" (91). Al igual que Andrés Hurtado, protagonista de *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, Pedro cifra sus esperanzas de alcanzar algún grado de plenitud en el matrimonio, pero el destino adverso del héroe se impone y lo impide.

Ya al final de la novela, Pedro se ve forzosamente comprometido a llevar a Dorita y a la anciana a una verbena. Cancela sus planes con Matías para acompañar a ambas mujeres, cede así su concesión de libertad y al dominio de las mujeres. El fracaso de Pedro, su proyecto de ir más lejos, entra en contraste con su situación actual, pues su presencia en esta fiesta popular, atestada del “buen pueblo acumulado, sentado, apretado, sudante, oprimente-oprimido [...] (Martín-Santos 317), parece arrastrarlo e incluirlo como parte de la masa amorfa y plebeya, en términos orteguianos. El narrador del fragmento, que ironiza la situación de Pedro, describe:

Pedro también, sí, Pedro también, apretado por el codo de la madre, oprimido contra el brazo de la novia (tan terso, tan liso, tan suave escabel donde reclinar la cabeza) rodeado de pueblo por delante, por detrás, por arriba, por abajo, frente al pueblo sublimado del escenario, bajo el pueblo ululante del elevado gallinero, ante el pueblo vergonzosamente de las filas de atrás que no paga pero grita, ríe, aplaude [...] (321).

En fragmentos anteriores, especialmente en los que Pedro se adentra al mundo de las chabolas, el protagonista parecía mantener una distancia del entorno que le rodea en la medida en que asumía una perspectiva científica. Es decir, Pedro estudiaba y analizaba el mundo de las chabolas como algo que le era ajeno. Sin embargo, esta instancia de la novela indica que, fracasado su proyecto de vida, Pedro se resigna a simplemente formar parte de la masa, unirse al destino común y mediocre, como partícipe de “la gran carcajada colectiva” (321).

Así, pues, en medio del caos de la verbena, aparece Cartucho, sediento de venganza por la muerte de su fijación amorosa, Florita. Anteriormente, Amador había acusado a Pedro como responsable del embarazo cuando Cartucho le increpó agresivamente sobre lo sucedido. Como Amador se caracteriza por velar únicamente por sus intereses, por salvaguardar su bienestar físico por encima de todo, asustado, le achaca la culpa a Pedro. De esta manera, Amador, personaje masculino que se perfilaba como acompañante fiel de Pedro, se convierte en un rival monstruoso que propicia el destino trágico de Pedro: “[...] Amador con sus belfos elocuentísimos, el hombre del destino [...] Amador, Amador nombre de hombre fatal” (335). De esta manera, la evidente pusilanimidad de

Amador incrimina falsamente a Pedro con tal de no sufrir ninguna consecuencia de lo acontecido la noche en que Florita murió en la chabola de Muecas.

La incriminación falsa de Pedro, entonces, desencadena que Cartucho figure accidentalmente como uno de los rivales principales del protagonista al final de la novela. Cartucho persigue a Pedro en la verbena del pueblo decido en asesinar a Dorita. Por medio de este asesinato, el destino le aplica a Pedro, no ya las amonestaciones correspondientes al orden de la cultura, sino la ley más rudimentaria y primitiva: la venganza, pues “[...] que no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague” (Martín-Santos 330). Cartucho es el personaje más corrupto y bajo que aparece en la novela, pues el monstruo de Gil Calvo es “alguien que no respeta normas, convenciones ni reglas, que no busca la aprobación de los demás, no teme sus castigos o represalias ni espera tampoco alcanzar ningún premio de ellos, obedeciendo tan sólo al dictado de su propio *daimon* o genio interior (como lo llama Agamben) que anida en su fuero interno sin comunicación alguna con los otros” (309). Por lo tanto, el monstruo es motivado exclusivamente por la irracionalidad y sus deseos incontenibles. Cartucho, decididamente vengativo y despreocupado de las consecuencias legales que pueda sufrir, dirige sus impulsos violentos a Dorita, que en su ingenuidad, se muestra ajena a toda realidad amenazante y hostil. Contrario a dirigir sus impulsos directamente a Pedro para matarlo (la opción racional) Cartucho elige matar a la novia de Pedro, que no tenía nada que ver con el asunto de rivalidad entre los hombres. Dorita se convierte, pues, en daño colateral, denotando así en carácter monstruoso de Cartucho. Este personaje, en su estado más corrupto y *crudo*, no tiene ningún propósito claro, aparte del goce de la venganza. El asesinato de Dorita no le producirá nada a cambio, ni en términos monetarios ni en la escala social. Todo lo contrario, con su acción afianza su posición de personaje marginal que se desplaza fuera de las normas culturales. Sin embargo, dominado por sus fueros internos y en busca de la satisfacción de sus deseos irracionales, Cartucho procede monstruosamente. De esta manera, la novela deja claro que con el asesinato de Dorita, Cartucho

trunca la oportunidad del protagonista de redimirse y cumplir con su función masculina desde el matrimonio.

- **La castración como “tiempo de silencio”**

¿Acaso podemos salvarnos de este temor perpetuo que nos siembra en la pusilanimidad? ¿Estamos dispuestos a asumir el riesgo de la libertad?

-Sofía Irene Cardona, “Hombres en el país del miedo”

Concluida, pues, la aventura del héroe masculino, queda claro que Pedro no pudo superar las pruebas inherentes a su posición, a su máscara. Como exponía Gil Calvo, el héroe que fracasa lo hace solo y esa orfandad se vuelve evidente al final de la novela, cuando la narrativa da giro hacia un monólogo interior del protagonista quien, sin atisbo de interlocutor, expresa: “Llegué solo, me voy solo” (332). Desenmascarado por sus pares y por el único personaje masculino que funge como autoridad masculina legítima (el Director) dentro de la realidad del héroe, Pedro continúa el autoexamen que lo ha destacado como sujeto escindido e indeciso. Como castigo y como consecuencia inmediata de su incumplimiento de la empresa heroica, el protagonista ha sido desterrado del mundo idealizado de las investigaciones científicas hacia la estación de Príncipe Pío, desde donde se abandonará la ciudad (y las posibilidades de superarse) para desplazarse en tren hacia algún pueblo lejano en el que se desempeñará como médico de provincias.³⁵ Venido abajo todo un

³⁵ El fracaso representado por el traslado de la ciudad madrileña a la provincia se entiende mejor en relación con el intertexto barojiano, *El árbol de la ciencia*. Con un personaje similar a Pedro, Baroja narra la vida de un joven médico que trabaja por distintas provincias de España. El protagonista, Andrés Hurtado, expresa constantemente su descontento en el espacio provincial, pues es ahí donde el atraso sociocultural español se vuelve más patente. Es en la provincia donde el protagonista afianza su pesimismo en torno a la nación española, pues se enfrenta a una variedad de sujetos que, se destacan por la mediocridad y la ignorancia. Hacia ese ámbito primitivo es al que se dirige, décadas después el personaje de Martín-Santos. Por tal razón, cabe destacar la ironía que estriba en la expulsión de Pedro de la ciudad mediante la estación de tren de Príncipe Pío.

proyecto de vida, Pedro se vuelve un sujeto risible: “¿Es que voy a reírme de mí mismo? Yo el destruido, yo el hombre al que no se le dejó que hiciera lo que tenía que hacer, yo a quien en nombre del destino se me dijo: ‘Basta’ y se me mandó para Príncipe Pío [...]” (336). Su fracaso, pues, está íntimamente ligado a su circunstancia: fueron las mujeres, el contacto con el mundo bajo y sucio de las chabolas, el entorno social amenazante y opresivo lo que lo venció. Sin embargo, el proceso de devenir hombre pleno no admite excusas y Pedro queda tachado, desterrado, condenado al ámbito de lo monstruoso.

De esta forma, el fracaso del protagonista toma la forma de castración: “Y por qué no estoy desesperado? Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar aire y el sol mientras uno se amojoma en silencio” (339). Magdalena Muñoz apunta a que en *Tiempo de silencio* hay una relación dialéctica entre el hombre y la ciudad que termina por condicionar el fracaso del héroe (85). Es decir, el destino de Pedro está mediado por una ciudad madrileña enferma, cancerosa y articulada a partir de la opresión y alienación social. Hay, pues, una “metonimia de la ciudad: el Madrid de la posguerra es castración” (90). Para Muñoz, la condición de Pedro narra la condición generalizada del hombre español, la castración supone un fenómeno social que impide que los individuos se desarrollen libre y plenamente. El héroe de la novela procede, entonces, a hacer examen sobre el “tiempo de silencio” propiciado por la castración:

Pero ahora no, estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo. También castran como los rayos X. Pero yo, ya, total, para qué. Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido” (Martín-Santos 335).

Si bien el tren comúnmente representa el progreso, en la novela, marca el fracaso y retroceso del protagonista, que ahora va en dirección contraria a la que aspiraba: “Por fin. A Príncipe Pío. Por ahí empecé también. Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío” (Martín-Santos 332).

La castración tiene un efecto anestésico y ocurre de manera imperceptible, se da silenciosamente y tiene como efecto la mudez, la inacción. Y, sin embargo, Pedro está consciente de su condición de sujeto risible, de héroe caído, de hombre emasculado. He aquí lo que, para Luis Martín-Santos, parece ser el fracaso mayor de Pedro: su abulia, su falta de voluntad, su evidente resignación y conformismo ante el “tiempo de silencio” que lo consume a él y al resto de los hombres españoles. Se van creando, por lo tanto, unos vínculos entre la abulia, la concesión de la libertad, con el quiebre o pérdida de la masculinidad del individuo.

En un espacio igual de estéril y árido que las voluntades del protagonista, Pedro aguarda sin resistencia a un taxi que lo transporte a la estación de tren. “Aquí estoy. No sé para qué pienso. Podía dormirme. Soy risible. Estoy desesperado de estar desesperado. Pero podría también no estar desesperado a causa de estar desesperado por no estar desesperado. A qué viene ahora ese trabalenguas” (341). Pedro, que siempre había privilegiado la razón (al menos en teoría y aspiración), ahora cuestiona el propósito mismo de pensar. Si bien para los ilustrados, en especial para Immanuel Kant, la razón y el pensamiento autónomo eran el camino hacia la disolución de una relación opresiva basada en el tutelaje, el desenlace de la novela constata la resignación de Pedro a su aspiración convertirse en hombre autónomo y pleno. Es decir, Pedro cede su libertad ya que le resulta onerosa la carga de asumir las responsabilidades de “la mayoría de edad” a la que Kant alude³⁶, para caer irremediabilmente en el carácter inmaduro, propio de un niño, esbozado tanto por Ortega y Enrique Gil Calvo. Pedro opta por la posición del “niño mimado”, pues, como bien expresa el protagonista, le resulta cómodo y tranquilo. Por lo tanto, la novela concluye con la misma actitud que Pedro había expresado en la cárcel, actitud que según Robert Spire, supone: “[...] a denial of everything, a retreat

³⁶ Immanuel Kant declara: “La mayoría de los hombres, a pesar de que la naturaleza los ha librado desde tiempo atrás de conducción ajena (naturaliter maiorennes), permanecen con gusto bajo ella a lo largo de la vida, debido a la pereza y la cobardía. Por eso les es muy fácil a los otros erigirse en tutores. ¡Es tan cómodo ser menor de edad!” (*Pensamiento Penal*).

into total nonresponsability, nonidentity, and nonbeing" (45). Dejado atrás el mundo de las pruebas heroicas, de la adquisición trágica de máscaras, el protagonista deja relucir su alteridad inmadura, la cual había tratado de suprimir a lo largo de su travesía. Queda para los lectores la imagen de un hombre derrotado por sus demonios internos.

Por otro lado, si bien es cierto que, según Magdalena Muñoz, el contexto figura como uno de los factores principales que entorpecen el devenir pleno del hombre español, también debe tomarse en cuenta el proyecto literario que Luis Martín-Santos elabora respecto al imaginario del hombre español. Como ya se ha mencionado anteriormente, Gil Calvo entiende que por encima de las dificultades del tiempo y el contexto del héroe masculino, la dificultad mayor reside en el vencimiento de los monstruos que anidan en el interior del personaje. Ciertamente, Pedro fracasa por una serie de elementos sociales que constriñeron su desarrollo individual. No obstante, la ironía que Luis Martín-Santos emplea a lo largo de la novela e, en especial, al final cuando Pedro está totalmente derribado, resulta reveladora. El narrador no victimiza ni simpatiza con el protagonista, sino que termina por ridiculizarlo y volverlo risible hasta para sí mismo. Como se vio en las citas anteriores, Pedro cobra conciencia de su ridícula pusilanimidad.

Por lo tanto, el novelista español, que veía en su proyecto literario una oportunidad para incidir y curar la sociedad española, arremete contra la indisposición de Pedro a luchar contra su circunstancia, pero aún más, contra sus impulsos internos que tendían hacia la comodidad, el miedo y la inacción. La comparación final de Pedro con el mártir San Lorenzo resulta significativa: "[...] sanlorenzo era macho, no gritaba, no gritaba, estaba en silencio mientras lo tostaban torquemadas [sic] paganos, estaban en silencio y sólo dijo -la historia sólo recuerda que dijo- dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado...y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría" (342). La exigencia moral y, como hemos visto, muy masculina, que Luis Martín-Santos hace al hombre español

es que debe vencer sus fueros internos y dejar atrás la inmadurez ontológica que ha redundado en un silencio paralizante. Si bien la sociedad española figura como un agente castrante, opresivo y limitante³⁷, en última instancia, la culpa recae sobre el hombre español que se permite o, incluso, se regodea en la comodidad de la emasculación.³⁸ La responsabilidad del hombre, que en Martín-Santos coincide con la visión de Ortega y Gasset, radica en asumir el riesgo a la libertad y no asumir la castración sigilosamente, como todo un martirio moderno (a modo de San Lorenzo) perpetrado por los agentes sociales.

- **Conclusiones**

En la entrevista de Janet Winecoff, Luis Martín-Santos expone que la función de la literatura es la que llama “desacralizadorasacrogenética [sic]: Desacralización: destruye mediante una crítica aguda de lo injusto. Sacrogenética: al mismo tiempo colabora a la edificación de los nuevos mitos que pasan a formar las Sagradas Escrituras del mañana” (*Hispania* 236). Por lo tanto, su proyecto literario pretende implosionar las estructuras míticas que conforman la realidad española para abrir paso a la creación de otros mitos basados en el sentido profundo de justicia que anida en el escritor español. Por tal razón, Martín-Santos recurre a la construcción de un texto marcadamente intertextual, pues su

³⁷ Resulta interesante que Martín-Santos recurra a la propuesta freudiana sobre la angustia de la castración masculina para expresar la relación del hombre con un entorno apabullante. Pues como expresa el psicoanalista Néstor Braunstein, para Lacan, “a diferencia de Freud, la castración no es una amenaza sino que, por el contrario, es salvadora. La amenaza verdadera, terrible, es que la castración llegue a faltar” (47). Por lo tanto, Martín-Santos, siguiendo a Freud, ve en la castración una limitación nefasta en las posibilidades del hombre, contrario a Lacan, quien elabora una visión de hombre en que no todo le es posible, por lo cual, un sentido de límite apacigua ese miedo a la castración tan característicamente masculino.

³⁸ Cabe recordar el análisis de Alfonso Rey, quien entiende que el cierre de la novela es una exigencia moral a aquellos oprimidos que tienden a conformar su propia explotación (218). Martín-Santos arremete contra todas las capas sociales, desde la adinerada con Matías, hasta las más bajas con Cartucho y Muecas. Por lo tanto, la crítica del novelista es mucho más amplia. La emasculación final apunta a que se trata de unas exigencias profundamente masculinas.

proyecto literario busca escudriñar en la tradición española para poner de relieve los mitos que subsumen y mantienen parálitica a una sociedad sometida a un régimen dictatorial.

Sin embargo, si bien Alfonso Rey describe a Martín-Santos como un seguidor contestatario de Ortega, esta actitud ante el consagrado “padre” del imaginario español nacional se extiende a más de un ámbito. A pesar de la voluntad renovadora de *Tiempo de silencio*, se percibe que varios de los planteamientos de la novela aún caen dentro de los confines de aquellos mitos que el novelista, en principio, buscaba subvertir. La visión del hombre español, por ejemplo, es determinante en el desarrollo temático y discursivo de la novela. La ansiedad instaurada por los intelectuales españoles, la cual ha girado en torno a una visión decadente, basada en la insuficiencia de la nación española, ha servido para señalar directamente al “hombre español” como principal responsable de la susodicha carencia española. Es decir, estas generaciones de intelectuales hicieron del problema español un asunto personal en aras de regenerar a la nación “enferma”. La noción de lo personal, al parecer, nunca se separó de la conciencia de género. Tanto la generación del 98, como la del 14, liderada por José Ortega y Gasset, elaboran una idea de la nación a partir de la relación problemática que estriba entre la nación y el tipo de hombre, las masculinidades, que abundan en España.

Así, pues, Luis Martín-Santos no escapa de esta dialéctica entre el hombre y la nación. *Tiempo de silencio* centra su trama en la vida de Pedro, un científico que tiene como proyecto de vida, ganar reconocimiento por sus investigaciones sobre el cáncer y, por extensión, acceder a las élites sociales. Es sobre este personaje que recae todo el peso simbólico del proyecto nacional español. Es decir, el fracaso de Pedro guarda amplias significaciones en la medida en que su desenlace viene a representar el destino fatal de toda una generación de hombres españoles. Ese destino trágico está, a su vez, atravesado por su incapacidad, como héroe masculino, de superar la tendencia generalizada, incluso mítica, que tiene el hombre español a la abulia, la resignación, la inmovilidad, en fin, a sucumbir a un

“tiempo de silencio”. José Ortega y Gasset viene al caso, pues si Martín-Santos alberga un fuerte resentimiento contra las lecturas del filósofo sobre el *etos* español, el novelista termina por reproducirlas desde otra perspectiva.

Los personajes masculinos de *Tiempo de silencio* no dejan de parecerse a la descripción del hombre-masa orteguiano. En ambos casos, los hombres son los responsables de una España hundida en la penuria y la pobreza de espíritu. Ciertamente, en Ortega hay fuerte componente de determinismo biológico que Martín-Santos parece negar. No obstante, durante la novela, el lector se enfrenta a unos personajes masculinos patéticos, ridiculizados que, siguiendo la imagen del niño mimado orteguiano, se resisten a asumir su libertad, en aras de evitar cualquier tipo de responsabilidad moral que los comprometa con el Otro, con sus pares. El proyecto de vida de Pedro, su aspiración a devenir en patriarca legítimo dentro de una realidad española en la que los hombres plenos y maduros parecen escasear, termina truncado por su incapacidad de vencer sus fueros internos y suprimir al niño amedrentado e indeciso que anida en su interior.

Por otro lado, la visión de la mujer elaborada en la novela entra a colación, pues además de consolidar una visión marcadamente masculina y, por tanto, misógina, coloca al novelista dentro de la tradición española de los ilustrados del siglo XVIII, representada por Francisco de Goya. Con su cuadro *Le Grand Bouc*, Goya desarrolla una visión en torno a lo femenino circunscrito a todo aquello que condiciona el fracaso y supone una limitación a las aspiraciones masculinas que buscan el progreso nacional. Dentro del discurso ilustrado, la razón era central para la adquisición de la libertad personal. Sin embargo, las mujeres, tanto en el cuadro como en la novela, fungen como representantes de lo primitivo, lo natural y lo supersticioso. En *Tiempo de silencio*, las mujeres se convierten en figuras monstruosas de las cuales el héroe masculino se debe librar, y sin embargo, dominan su destino. Como portadoras de lo irracional, tienden trampas que terminan por arrastrar a Pedro, quien aspiraba

a “ir más lejos” en nombre de su comunidad: España, de nuevo al punto de partida del proyecto ilustrado de Goya. Este asunto no le es ajeno al propio Ortega y Gasset, quien concluye *La rebelión de las masas* con una reflexión en torno a si la dinámica social española puede considerarse masculina o femenina: “No basta decir que vivimos en tiempo de juventud. Con ello no hemos más que definirlo dentro del ritmo de las edades. Pero a la vera de éste actúa sobre la sustancia histórica el ritmo de los sexos [...] Pero ¿masculino o femenino? El problema es más sutil, más delicado- casi indiscreto. Se trata de filiar el sexo de una época” (358). Aunque el filósofo no llega a conclusiones, las mujeres quedan como las desestabilizadoras de las relaciones sociales de antaño.

En fin, la castración final de Pedro, su emasculación sin resistencia lo rebaja en la escala social, lo destierra al mundo mediocre que alberga al resto de los hombres-masas, de cualidades bajas y monstruosas. Pedro queda equiparado al resto de los personajes masculinos que proliferan en la novela y que, a su vez, sirven de arquetipos a las distintas masculinidades existentes en la realidad española. Venido abajo todo un proyecto de vida, Pedro se suma a la masa amorfa e indistinta. Al igual que Francisco de Goya y José Ortega y Gasset, Luis Martín-Santos se lanza a una búsqueda desesperada de la esencialidad española. Muy a pesar de su proyecto iconoclasta, el novelista se inserta en la tradición de estos pensadores que elaboran toda una visión en torno al imaginario nacional español, partiendo de una serie de preceptos y exigencias particularmente masculinas. Si bien para Ortega, la España del siglo XX se caracterizaba por la preponderancia de la mocedad, es decir, de hombres inmaduros e ilegítimos, el novelista español no muestra indicios de ir en contra de esta perspectiva. Luis Martín-Santos arma toda una novela mítica en la que ninguno de sus personajes masculinos está dispuesto a salir de la comodidad, de la estructura de tutelaje que figura en el régimen dictatorial, para responder al llamamiento de llevar a cabo una empresa heroica. Todos sus personajes esperan, sigilosamente, que nada ocurra.

De igual manera, el proyecto literario de Martín-Santos ha sido considerado como la puesta en práctica de las exigencias que el texto hace a sus personajes abúlicos. Es decir, si bien la novela presenta la incapacidad de los hombres de superar sus fueros internos, de salir del ámbito primitivo y retrógrado que se ha destacado en el imaginario de la nación española, el texto de Martín-Santos, como producto literario logrado, busca ser la evidencia de que esa salida de lo primitivo es posible. Sin embargo, en esta visión, el progreso, el orden de la cultura, siguen siendo los objetivos principales dentro del discurso moderno que Martín-Santos emplea. De tal manera, que si bien sus personajes masculinos fracasan en el intento de madurar y, por lo tanto, de sostener un proyecto nacional que dignifique a España fuera de la imagen primitiva instaurada, *Tiempo de silencio* busca considerarse la materialización de esa “maduración” tan ansiada. La dignificación de la nación española se da, ya no por medio de la ciencia, como buscaba Ortega y Gasset, sino por medio de la literatura y el arte, a manera de Francisco de Goya. Sin embargo, se trata de una dignificación que se mantiene dentro de los confines del discurso masculino, pues persiste el binarismo cultural, primitivo/cultura, pasivo/activo, mujer/hombre. Es a través del exitoso proyecto de renovación literaria de Luis Martín-Santos que se reafirma una visión de lo español profundamente enraizado sobre preceptos masculinos.

Bibliografía

- Archilés Cardona, Ferran. "Melancólico bucle. Narrativas de la nación fracasada e historiografía española contemporánea". *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea*. Eds. Ismael Saz y Ferran Archilés. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2011. 245-330. Impreso.
- Balfour, Sebastián; Quiroga, Alejandro. "Nacionalismos e identidades nacionales en España (1808-1975)". *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*. Barcelona: Península, 2007. 40-87. Impreso.
- Braunstein, Néstor. *El goce: un concepto lacaniano*. Argentina: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Buckley, Ramón. "Dialéctica existencial: Jean-Paul Sartre y Luis Martín Santos" *La doble transición. Política y literatura en España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI, 1996. 19-33. Impreso.
- Bueno, Gustavo. "La idea de España en Ortega". *Basilico*. 14 febrero 2012. <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas23202.htm>. Red cibernética.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. México: Paidós, 2001. Impreso
- Chantraine De Van Praag, Jaqueline. "Tiempo de silencio: obra clave de la novelística en la lengua española". *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Eds. Alan Gordon y Evelyne Rugg. Toronto: Toronto University Press, 1980. 195-197. Impreso.
- Caviglia, John. "A simple question of symmetry: Psyche as structure in *Tiempo de silencio*", *Hispania*. LX. 3 (1973): 452-460. Impreso.
- Connel, Robert. "La organización social de la masculinidad". *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Ed. Carlos Lomas. Barcelona: Paidós, 2003. 31-53. Impreso.
- Craig, Betty Jean. "*Tiempo de silencio*: Le Grand Bouc and the Maestro", *Revista de Estudios Hispánicos*. XIII. 1 (1975): 99- 112. Impreso.
- Curutchet, Juan Carlos. "Luis Martín-Santos: el fundador". *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española*. Montevideo: Alfa, 1973. Impreso.
- De Larra, Mariano José. "El Hombre-Globo". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 30 enero 2012. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-hombreglobo--0/html/ff79148a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html. Red cibernética
- Díaz Valcárcel, Emilio. *La visión de mundo en la novela (Tiempo de silencio, de Luis Martín Santos)*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1982. Impreso.

- Feal Deibe, Carlos. "Consideraciones psicoanalíticas sobre *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, *Revista Hispánica Moderna*. XXXVI. 2 (1970): 117-127. Impreso.
- Fiddian, Robín W. "Reflexiones sobre algunos de los personajes de *Tiempo de silencio*". *Centro Virtual Cervantes*. 5 septiembre 2011. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_024.pdf. Red cibernética.
- Fox, Inman. *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997. Impreso.
- . "La invención de España: literatura y nacionalismo". *Centro Virtual Cervantes*. 1 febrero 2012. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_005.pdf. Red cibernética
- Gil Calvo, Enrique. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- Gilmore, David. *Hacerse hombre, concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Gullón, Ricardo. "Mitos órficos y cáncer social". *La novela española contemporánea: ensayos críticos*. Madrid: Alianza, 1994. 165-180. Impreso.
- Joly, Monique. "Martín-Santos et le réalisme dialectique". *Panorama du roman espagnol contemporain*. Eds. Monique Joly, Ignacio Soldevila, Jean Terra. Montpellier : Université Paul Valéry, 1979. 209-217. Impreso.
- Kant, Immanuel. "¿Qué es la Ilustración?" *Pensamiento penal*. 2 mayo 2012. <http://new.pensamientopenal.com.ar/12122007/kant.pdf>. Red cibernética.
- Knickerbocker, Dale F. "*Tiempo de silencio* and the Narration of the Abject". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 19.1 (1994): 11-31. Impreso.
- Longhurst, Carlos. "Luis Martín-Santos y el 98. ¿Tiempo de corrección?" *Hispanic Review*. 74.3 (2006): 279-300. Impreso.
- Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Crítica, 2005. Impreso.
- . *Apólogos y otras prosas inéditas*. Barcelona: Seix Barral, 1970. Impreso.
- Morán, Fernando. *Explicación de una limitación: la novela realista de los años 50 en España*. Madrid: Taurus, 1971.
- Muñoz, Magdalena. "Cáncer, chabolas y castración: el Madrid de la posguerra en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos." *Filología y Lingüística*. XXXIV. 1 (2008): 83-94. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *España invertebrada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967. Impreso.
- . *La rebelión de las masas*. Madrid: Revista de Occidente, 1964. Impreso.

Palley, Julian. "El periplo de don Pedro, *Tiempo de silencio*". *Novelistas españoles de posguerra*. Madrid: Taurus, 1976. 167-183. Impreso.

--. "Reseña *Tiempo de destrucción*". *HR*. 45, 1977. Impreso.

Rey, Alfonso. *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1980. Impreso.

Rodríguez, José Antonio. "Ética, razón vital y conciencia de crisis en Ortega y Gasset; la influencia kantiana". *Revista Observaciones filosóficas*. 2 de mayo 2012.
<http://www.observacionesfilosoficas.net/eticaortega.html>. Red cibernética.

Spires, Robert. "The Year 1962 and the Spanish Postwar Years". *Post-totalitarian Spanish Fiction*. Missouri: University of Missouri, 1996. 30-50. Impreso.

Ríos Ávila, Rubén. "Sobre la masculinidad." *80grados*. 16 marzo 2012.
<http://www.80grados.net/2011/04/sobre-la-masculinidad/>. Red cibernética.

Villegas, Juan. "La aventura en un mundo mitificadamente desmitificado: *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos." *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta, 1978. 203- 230. Impreso.

Wells, Marcia. "Goya, Ortega, and Martin Santos: Intertexts". *Revista de Literatura Hispánica*. 40-41, (1994): 153-173. Impreso.

Winecoff Díaz, Janet. "Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel". *Hispania*, LI. 2 (1968): 232-238. Impreso.

Apéndice

Le Grand Bouc (1798) de Francisco de Goya.



