

# ΊΜΠΕΤΟΥ



2021. N.º6: HERMES-Έρμής



**2021. N.º6: HERMES-Ἑρμῆς**

**Director y CEO**

Francisco Cantero Soriano

**Consejo editorial**

Noelia AVECILLA Blanco

Irene Cortés Arranz

Ana Díaz Correa

**Consejo de edición y corrección**

Jane Birkeland

Elena Moncayola

Marta Pascua Canelo

**Maquetación, edición y dirección creativa**

Francisco Cantero Soriano

**Departamento artístico**

Marina Lion

**Comunicación y redes sociales**

Eduardo Molina Lorite

**Portada**

Xavier Mascaró

[www.xaviermascaro.com](http://www.xaviermascaro.com)

**El Backstage**

Diseñadora gráfica: Irina Tanase ([irru.tanase@gmail.com](mailto:irru.tanase@gmail.com))

Banda sonora *Ímpetu*: Carlos Senra Romero ([carlossenraromero@gmail.com](mailto:carlossenraromero@gmail.com))

Imágenes y entrevista: Laura Hojman

**Haikus y estaciones**

Ilustración: Francisco Manuel Jurado Molina

21 de abril de 2021

Jaén, España.

**ISSN 2660-793X**

[impeturevista@gmail.com](mailto:impeturevista@gmail.com)

[www.revistaimpetu.org](http://www.revistaimpetu.org)

© **ÍMPETU**. Todos los derechos reservados bajo una licencia internacional Creative Commons.

Los lectores tienen derecho de leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar, o enlazar a los textos completos de los artículos publicados en la revista, siempre y cuando se usan para cualquier propósito legal y de acuerdo a la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0). Todas las ilustraciones o imágenes que aparecen en esta web son cedidas por sus creadores o siguen una licencia Creative Commons CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Dedicación de Dominio Público.

**visita**

**[www.revistaimpetu.org](http://www.revistaimpetu.org)**

## N.º6: HERMES-Ἑρμῆς

21 DE ABRIL DE 2021

Francisco Cantero Soriano 7

**SALUDO DEL DIRECTOR**

Joaquín Pérez Azaústre 8

**LUX AETERNA**

Xavier Mascaró 11

**DIALOGARTE**

17

**INVESTIGACIÓN**

**EDAD MEDIA**

Inmaculada Cózar Martínez 18

*Sobre la literatura de viajes medieval castellana: la “Embajada a Tamorlán” y el “Tratado de Pero Tafur”*

Marta Sánchez Terrés 28

*Mediación, proceso de cartas y mundo cortesano: la reescritura humanista del mensajero en “Cárcel de Amor” de Diego de San Pedro*

**RENACIMIENTO Y SIGLOS DE ORO**

Cinthia Navarro Pérez 40

*El mensajero del umbrífero Parnaso: el papel de Doramas en la “Comedia del Recibimiento”*

Víctor Antonio Peralta Rodríguez 53

*La intención ambigua de Alonso de Castillo Solórzano en “La niña de los embustes: Teresa de Manzanares”*

**SIGLO XVIII Y SIGLO XIX**

Ana Díaz Correa 67

*Derribando fronteras: el relato de viaje, América y Eva Canel*

**SIGLO XX Y SIGLO XXI**

Araceli Nieto Quintero 80

*¿Qué fue de los cantautores? : La poesía de los cantautores durante la transición española*

Estela Fátima González Reviriego 90

*Las trampas del discurso en “Tiempo de silencio” de Luis Martín-Santos*





Ricardo Vilbor 102 **LE CHAT NOIR**

**DISTRITO ACTUALIDAD**

Francisco Cantero Soriano 105 *Grafitis para neandertales* (2019) de Jorge Riechmann

110 **ÓPTICAS**

Quim Fábregas

Irene Cortés Arranz 113 **POETAS 2.0 > MACHADO**

117 **DADÁ**

Marina Lion *Dona i Ocell*

120 **EL BACKSTAGE**

Laura Hojman

122 **HAIKUS Y ESTACIONES**

Caty Palomares Expósito *VASO DE DÍPILON. INSCRIPCIÓN EN UNA JARRA (25 HAIKUS ABIERTOS)*





2021. N.º6: *HERMES-Ἑρμῆς*

Fecha de recepción: 14/03/2021

## Las trampas del discurso en “Tiempo de silencio” de Luis Martín-Santos

Estela Fátima González Reviriego

Investigadora independiente

[estelaegr@gmail.com](mailto:estelaegr@gmail.com)



**RESUMEN:** El narrador fluctuante de la novela *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos (1924-1964) alza su voz insurrecta sutilmente mediante una serie de tretas discursivas. Su enmascaramiento tiene lugar bajo tres modalidades: el contraste entre el ruido y el silencio, la oscilación entre la proximidad y el distanciamiento con respecto al punto de vista de los personajes y el retroceso a las culturas que fundaron la sociedad española. La herencia prehispanica íbera, grecolatina y cristiana se combinan con un manejo excepcional de las referencias intertextuales. Por lo tanto, en este artículo se amplificará la voz acusadora escondida bajo este discurso excepcional. **Palabras clave:** Luis Martín-Santos, novela experimental, psicoanálisis, Franquismo.

### Discourse's traps in *Tiempo de silencio* by Luis Martín-Santos

**ABSTRACT:** The fluctuating narrator in the novel *Tiempo de silencio* (1962) by Luis Martín-Santos (1924-1964) raises his insurgent voice in a tactful way thanks to a series of discourse's traps. Its disguising takes place in three different ways: the contrast between noise and silence, the oscillation between proximity and distance with respect to the point of view of the characters, and the relapse of into each culture that established Spanish society. The Iberian Prehispanic, Greco-Latin and Christian legacies blend with a remarkable use of intertextual references. Therefore, this article will amplify the accusing voice hidden under this exceptional discourse. **Keywords:** Luis Martín-Santos, experimental novel, psychoanalysis, Franco regime.



## Las trampas del discurso en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos

Una mano divina  
tu tierra alzó en mi cuerpo  
y allí la voz dispuso  
que hablase tu silencio.

Luis Cernuda, "Un español habla de su tierra"

Los dos semblantes del dios olímpico Hermes<sup>1</sup> se hermanan con el discurso interrogante y huidizo en *Tiempo de silencio*, ya que el lector discurre por las líneas de esta narración a tientas e intrigado por conocer cuál será el desenlace de las circunstancias que dominan a los personajes. El argumento de la novela se rige por tres acciones principales. La primera se focaliza en los avances del joven médico Pedro en su investigación sobre la posible transmisión vírica del cáncer a partir de una cepa de ratones importada. Seguidamente, el ámbito científico se interconecta con los suburbios de las chabolas madrileñas porque, ante la escasez de objetos de estudio, el equipo investigador se ve obligado a comprar ejemplares de las cepas ilegales a una familia que habita en las chabolas y logra que los ratones se reproduzcan a gran velocidad. Sin embargo, los cuidadores pierden su individualidad y vitalidad a medida que la cepa aumenta. Por último, la tragedia de esta familia se expande paulatinamente por todos los espacios narrativos, el tono de la novela se vuelve devastador y se insinúa la correlación entre el aprisionamiento de los ratones y la inmovilidad de los personajes en un contexto opresor.

La novela de Martín-Santos se fundamenta en un viaje delirante en apariencia, pero milimétricamente confeccionado. Su autor posee un extenso bagaje cultural y despliega una sinfonía polifónica de diferentes tipos de narrador

---

<sup>1</sup> En la mitología clásica, el dios Hermes o Mercurio ejercía de mensajero entre las deidades del Olimpo y los humanos y acompañaba a estos últimos en su tránsito mortuorio hacia el Hades (Grimal 261). Una de las teorías etimológicas sobre su apelativo griego recoge su don interpretativo y mediador entre los dos mundos de la realidad mitológica clásica. Sin embargo, su faceta latina incluía una vinculación inmediata con el comercio y la audacia.

que instan a los lectores a correr tras sus huellas. El primer reto al que se enfrenta el lector-investigador consiste en hallar los restos genealógicos de las influencias literarias en una narrativa marcada por la disidencia.

Las trampas del discurso en *Tiempo de silencio* trazan una línea divisoria entre el modelo narrativo anterior y la novela del realismo dialéctico. Los autores de la década de los 50 habían optado por una literatura que constituía un medio de difusión de su ideario político<sup>2</sup>. No obstante, como resalta Alfonso Rey, la novela de Martín-Santos irrumpe como una nueva forma de escritura gracias a la agencialidad del narrador porque este arguye opiniones y juicios en torno a sus personajes, la Historia española, la organización económica nacional y la responsabilidad del individuo en la toma de decisiones (24).

Este signo diferencial también se percibe en el uso por parte de Martín Santos de la intertextualidad y en la diversidad de influencias literarias que vehiculan esta novela. El autor aúna la tradición y la novedad gracias a la reinterpretación de obras y tópicos propios de la tradición española, clásica y angloparlante. Su hazaña se caracteriza por la consecución de un estilo propio, pero plagado de referencias a Homero, Ovidio, Plauto o la Biblia. La herencia homérica se desvela firmemente en la caracterización de Cartucho a la luz del Polifemo de *La Odisea* (s. VIII a.C.) o en las similitudes entre Doña Luisa, regente del prostíbulo, y la hechicera Circe (Rey 25). El tono barojiano en *El árbol de la ciencia* (1911) se reconoce especialmente en la importancia que los protagonistas de ambas novelas le atribuyen a las inquietudes científicas y filosóficas y en la representación de un Madrid apabullante, lleno de hostilidad y conquistado por la injusticia. Por otro lado, la derrota final de Pedro, personaje que encarna al intelectual de clase media en la España de los años 40, evoca el tratamiento de lo sociopolítico en los textos de Valle-Inclán y Azorín (Rey 25-26). Además, Martín-Santos transcribe el soliloquio procedente del Henry IV (ca. 1598) de Shakespeare y lo pone en voz de su protagonista: “Imitaré

---

<sup>2</sup> La novelística sociorrealista española abanderó la lucha por presentar el retrato desnudo y veraz de la sociedad española de los años 50. Por ejemplo, en *La colmena* de Camilo José Cela el autor erigía con una “arquitectura fragmentaria y esquemática” una “imagen panorámica y viva de la ciudad”, como recogió Ángel del Río en su *Historia de la Literatura Española* (544). Sin embargo, la técnica acumulativa y el diálogo no alcanzaban a desentrañar todos los matices de un contexto asfixiante y maltrecho donde el individuo se hundía en un mar de pensamientos autodestructivos, como sucede en *Tiempo de silencio*.



en esto al sol que permite a las viles nubes ponzoñosas ocultar su belleza al mundo para (cuando le place ser otra vez él mismo) hacerse admirar más abriéndose paso a través de las sucias nieblas que parecían asfixiarlo” (233).

Esta intertextualidad con el parlamento teatral apela a un lector atento que comparta el universo literario del escritor porque, mientras que el personaje shakespeariano ejercía una defensa de la manipulación, el protagonista de *Tiempo de silencio* revela la futilidad de las aspiraciones en un medio social hostil (Jerez Farrán 120). La vertiente teatral del Siglo de Oro también cala en la novela gracias a las reminiscencias a *El burlador de Sevilla* (1930) de Tirso de Molina: “No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague” (232), declamado tras el asesinato de Dorita a manos de Cartucho. La connotación aleccionadora de este intertexto se transforma en una crítica a la ausencia de moralidad en el contexto de la trama de la novela (Jerez-Farrán 122). Asimismo, pervive el sustrato cervantino en las analogías con las aventuras quijotescas y las hazañas truncadas del joven médico Pedro (Jerez-Farrán 124). En definitiva, las alternancias entre un significado y otro bajo un mismo referente demuestran el elogio, la interiorización y la reinterpretación de los clásicos por parte de Martín-Santos con el fin de concienciar al lector de las lacras sociales del momento a través de los grandes escritos de la Literatura Universal.

El título porta el otro misterio, ya que traslada al lector a un “tiempo” inexorable y callado, pero esa vacuidad susurra un murmullo apenas perceptible que se vincula con la insurrección del narrador ante este mandato tácito de acatamiento de la norma social.

Jo Labanyi plantea que la trama narrativa acontece en el Madrid otoñal de 1949, pero esta fecha se trata de una deducción a partir de la referencia a los “años del hambre” y a la conferencia de Ortega y Gasset (15). Esta ubicación es interesante desde la óptica historiográfica, pero baladí literariamente. La escasez de referencias espaciotemporales junto con el tratamiento de los temas endémicos del *modus vivendi* español convierten a la novela en un espejo atemporal del atraso que experimenta España: los fondos insuficientes en investigación, el abotargamiento de la clase media, la prisa urbanita... Por otro lado, José Romera

postula que los narradores participan de una “bipolaridad contrapuesta” porque aparentan elidir los acontecimientos referentes a la Guerra Civil y la Posguerra, pero realmente transfieren a los lectores su ideología marcadamente acusadora (3).

Las trampas discursivas se representan mediante tres máscaras figuradas que se sintetizan en el contraste entre el ruido y el silencio, el punto de vista cambiante con el que se describe a cada personaje y el retroceso a las culturas fundacionales de la sociedad española. El primer parlamento al comienzo de *Tiempo de silencio* enuncia una novela donde el narrador homodiegético relate linealmente su rutina cotidiana en un tiempo pretérito: “Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el teléfono. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: ‘Amador’. Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono” (7). No obstante, el desconcierto prima en esta obra y, aunque la trama insinúe una sucesión monótona de los acontecimientos, la yuxtaposición de varias oraciones simples, la disonancia entre el sonido de la llamada y de la puerta y la delegación del protagonista en su compañero de laboratorio anticipan el derrumbamiento del destino glorioso de Pedro.

El silencio acusador no tarda en reaparecer en el universo novelístico y se materializa en una parálisis colectiva. La ciudad ostenta la agencialidad, mientras que todos los personajes humanos caen en una pasividad ineludible. Sin embargo, el narrador se zafa hábilmente de este letargo y vuela sobre las cúspides de la arquitectura madrileña (Martín-Santos 13-16). Mientras planea sobre la ciudad, profiere un monólogo de hastío y repulsión hacia una sociedad representada por el hiperónimo de la urbe en la que habita, que se engaña y volatiliza a sí misma. Esta explosión se traslada al discurso mediante una extensa oración, colmada de subordinadas y pautada por el paralelismo sintáctico introducido por el adverbio “tan”<sup>3</sup>. El mantra adverbial se vuelve ensordecedor porque la lectura se acelera en la búsqueda del segundo término de la comparación —que nunca llega, pero que subyace en la negación e incapacidad de mejora social—. El argumento principal

---

<sup>3</sup> A continuación, incluyo el íncipit de la cita a la que hice referencia porque considero que favorecerá el análisis detallado del fragmento: “Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza ...” (13).



que sostiene el narrador se basa en el sopor social a causa de la ineptitud de sus gobernantes y la carencia de espíritu crítico de los madrileños. La fórmula final, “que no tienen catedral” (17), esboza una contraposición entre los elementos de la imaginería cristiana, a los que Martín-Santos recurre con frecuencia en la novela, y la ausencia de fe en la sociedad cosmopolita del tiempo de la acción. Es decir, el foco se traslada desde lo espiritual hacia una urbe superficial. La sintaxis compleja y repetitiva de este apartado nos mece a través de los tiempos en un viaje de retroceso, que se retrotrae a mediados del siglo XIX y finaliza en el ocaso del Imperio Español de los Austrias. Los paralelismos sintácticos de apariencia anecdótica exponen los males y vicios de España, por ejemplo, el ocultamiento, la avaricia o la superstición<sup>4</sup>. Hacia la mitad de este párrafo, el narrador ofrece una alternativa a la realidad que describe y aboca al lector a tropezar “con las raíces cortadas de lo que pudo haber sido una ciudad completamente diferente” (15), pero, finalmente, se revela un panorama completamente yermo y desesperanzador. El narrador vuelve de su distanciamiento y es atraído por la fuerza gravitatoria que obliga a caer en picado y de lleno en el escepticismo que envenena a todos los personajes:

a hacer como que hablamos y no decir nada, a hacer como que vamos al cine yéndonos al cuarto de la pensión con su colcha roja, a visitar el museo de pinturas con una chica inglesa y comprobar que no sabemos dónde está ninguno de los cuadros que ella conoce excepto las Meninas ... a iniciar amistades que no nos acompañarán hasta la tumba y amores que no nos durarán hasta la noche. (15)

Por otro lado, la equiparación entre el hombre y la ciudad presagia la fagocitación del individuo desigual por su entorno. El hombre le rinde pleitesía a la ciudad a causa de su deseo de progreso, pero la urbe se rige por unos cánones de

---

<sup>4</sup> Algunos de las líneas más reveladoras al respecto son: “tan embriagas de sí mismas aunque en verdad el licor de que están ahítas no tenga nada de embriagador, tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras dotadas de dos catedrales y de varias colegiadas mayores y de varios palacios encantados —un palacio encantado al menos para cada siglo—” (14) o “tan carentes de una auténtica judería, tan llenas de hombres serios cuando son importantes y simpáticos cuando no son importantes” (14).

comportamiento muy estrictos e impuestos por las clases dominantes, es decir, por el orden de valores del régimen<sup>5</sup>.

El narrador sufre el dolor por la decrepitud social en ciertas ocasiones porque su caracterización se encuentra muy próxima a la de un personaje, pero el verdadero perjudicado es Pedro. Su periplo odiseico no llega a buen término porque el modelo de masculinidad que encarna no tiene cabida en el régimen franquista. El extrañamiento ante la realidad no confluye en una reacción defensiva, sino que anula y cosifica al protagonista:

¿Pero yo, por qué no estoy más desesperado? ¿Por qué me estoy dejando capar? El hombre fálico de la gorra roja ... se está paseando orgulloso de su gran prepucio rojo-cefálico, con su pito en la mano, ... mientras yo me estoy dejando capar. ... Ni siquiera grito. (187)

La crítica discrepa en su perspectiva acerca del personaje, ya que algunos lo definen como un suicida moral que se contagia del estoicismo generalizado, idealiza la pobreza moral de sus compatriotas y comparte su estatismo (Labanyi 25-26); mientras que otros justifican el abandono de Pedro como una causa de la pérdida de significancia y libertad en el contexto de la España de los años 40 (Romera 3). La segunda postura resulta más plausible porque se ensambla con el uso retórico y potenciador del anonimato que ejerce Martín-Santos del monólogo interior (Labanyi 130), por lo que convierte aquellos fragmentos en torno al *homo ibericus* en antecedentes en la disociación absoluta entre Pedro y su hábitat. El flujo de conciencia final, donde se describe a San Lorenzo con las cualidades del “macho” íbero, impasible y tenaz en todas las circunstancias, parece brotar del narrador homodiegético del comienzo en la voz de Pedro; sin embargo, su individualismo se metamorfosea en un nosotros. Esta mutación favorece la expansión del sarcasmo y la sorna como las únicas vías de escape ante una miseria no determinista que

---

<sup>5</sup> Martín-Santos sintetiza la presión del contexto con una imagen que nos recuerda al can cerbero de tres cabezas que custodiaba las puertas de la muerte. Ahora, la guardiana de la muerte es una ciudad pensante gracias a sus “mil cabezas” y la defunción acontece al no encajar en el sistema de clases ansiosas de poder: “Podremos comprender también que la ciudad piensa con su cerebro de mil cabezas repartidas en mil cuerpos aunque unidas por una misma voluntad de poder ...” (16).

podría haberse paliado mediante una reflexión concienzuda sobre los recovecos más oscuros de la Historia<sup>6</sup>.

Por otro lado, el narrador heterodiegético urde un juego de asociaciones entre la vertiente goyesca del toro, su vinculación al patriotismo español y su origen en la época prehistórica. La tauromaquia se describe como el culmen de la virilidad, tal y como la concebía la mayoría de la sociedad del momento. El enfrentamiento entre el matador y el toro se plantea como una institucionalización del odio inextinguible que resplandece día a día en “la España de pandereta” (Martín-Santos 182-183). El tono del narrador en este fragmento adquiere tintes sociológicos que recubren una visión perpetua del odio, el atraso y la alienación de los habitantes peninsulares. La alusión a las pinturas goyescas de las majas y los toreros dialoga con la visión igualmente árida que desarrolló Francisco de Goya sobre la nación dos siglos atrás<sup>7</sup>. Las restantes referencias a la tauromaquia en la novela también nos trasladan a la etapa absolutista de Fernando VII, por lo que nos adentramos en una circunferencia voraz que dificulta la diferenciación entre el pasado y el presente respecto a la trama. De este modo, la faena taurina funciona como una metáfora de las perennes desigualdades y de la perpetuación de un sistema de relaciones de poder y subyugación a través de los siglos en la sociedad española<sup>8</sup>.

Las descripciones del Muecas y de su familia esconden una crítica imponente a las marcadas distinciones entre las clases sociales. La situación insalubre y paupérrima de los habitantes de las chabolas difiere del retrato idílico de su vida (Martín-Santos 29). Además, la descripción de las hijas del Muecas como “las mal alimentadas muchachas toledanas” (12) ejemplifica la argucia discursiva por la que

---

<sup>6</sup> La tesis de la novela se deduce de la trama global y del inciso en su último parlamento que dicta así: “y sólo dijo —la historia sólo recuerda que dijo— dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado” (Martín-Santos 240).

<sup>7</sup> El narrador alude a un período artístico anterior a las *Pinturas negras*, pero el hastío de Goya ante una sociedad obligada a continuar en su incongruencia se percibe como una constante en toda su obra pictórica (Suárez 8-9).

<sup>8</sup> La siguiente cita expone el inmovilismo en materia de relaciones interpersonales y gubernamentales de un modo magnífico: “la hembra, tan taurinamente perseguida, tan amanoladamente raptada desde un baile de candil y palmatoria hasta las caballerizas de palacio para regodeo de reyes que con menestrales juegan a la brisca, por la que el buen pueblo olvida sus enajenaciones y conmovido en las fibras más íntimas de un orgullo condescendiente, admite en voz baja —pero sincerísima— que vivan-las-caenas” (Martín-Santos 226).

se introduce una asociación tripartita entre el hambre, la juventud y la antigua ciudad imperial de Toledo. Esta honorabilidad sarcástica en torno al clan del Muecas se contrapone a las muestras explícitas del primitivismo en los comportamientos tribales de los miembros de las chabolas y en el despotismo de los gobernantes —concedores de la problemática, pero impasibles y pagados de sí mismos— (Martín Santos 44-45). Por otro lado, su estirpe se hermana simultáneamente a la cepa de ratones y a la mitología grecolatina por la presencia del incesto. Los aires de grandeza con los que se describe a la familia no se desvanecen por completo hasta el momento del parto de Florita, previo a su muerte<sup>9</sup>.

La herencia clásica grecolatina se intercala con el discurso bíblico en la descripción de las tres generaciones femeninas que regentan la pensión en la que vive Pedro. La ausencia de una nómina propia para estas tres mujeres nos hace pensar en una metáfora del progresivo deterioro de la sociedad española, encarnado por estos personajes, o en su vinculación con las Parcas latinas (Grimal 407-408) porque influyen ampliamente en el devenir del protagonista. La caracterización de la madre resulta muy interesante, ya que representa la tenacidad en la defensa del estatus social y el anquilosamiento de los prejuicios en la psique individual y colectiva. Este personaje refleja la dependencia del discurso en derredor y la aceptación del sistema autoritario impuesto como única forma de vida, es decir, encarna la doble vertiente de la oposición y la dependencia del poder, en el sentido de Judith Butler (12-14). La mujer se presenta con un halo de intriga y misterio porque el narrador introduce abruptamente su parlamento en estilo directo. La narración de su génesis personal se rige por el binomio butleriano de sujeción/subordinación, ya que el sujeto se tendría que desprender de sí mismo para ser capaz de relatar su historia, pero solo logra su verdadera identidad al inscribirla en el sistema (Butler 22-23). Esta pugna paradójica entre los dos conceptos de la pareja se percibe en: la divinización y defensa de su difunto marido —que fue un hombre infiel y despótico— y en los circunloquios a modo de justificación de los

---

<sup>9</sup> El narrador mantiene el tono descriptivo y la caricaturización del clan al modo de una familia distinguida con orígenes nobiliarios toledanos: “Tratándose de hembra sana de raza toledana pareció superflua toda anestesia”; pero desvela la farsa con la intrusión de la duda vecinal: “sabedoras de que el padre de Florita estaba en trance de llegar a ser padre-abuelo y simples sospechadoras de la misma casievidente verdad” (Martín-Santos 106-107).



defectos de la anciana y de su caída en el orden social. El endiosamiento de su marido implica la expulsión del paraíso de los privilegios sociales tras su muerte: “Nunca me pude consolar de su pérdida y mi pobre niña tampoco que se quedó sin sociedad por falta de quien la representara” (19); pero la llegada de Pedro a la pensión ilumina la llama de una potencial resurrección entre los círculos elitistas urbanos. Por otro lado, la desintegración de la anciana —de esposa de un militar de renombre a regente alcohólica de una pensión ruinosa— se maquilla con un *collige, virgo, rosas* que justifica su adicción y la repetición metafórica del mito de Saturno en la anulación de su hija: “cómo perturba el ver la sangre de una en la hija amada, lozana, burbujeante, verse reproducida porque para mí era casi una imagen mía, como mirada en un espejo: yo en mi niña veía mi belleza que moría” (22).

El control de la anciana sobre su hija se exagera con el embarazo de esta y el abandono de un yerno incapaz de reemplazar al fantasma paternal. Cabe destacar el juego del narrador en la caracterización de este personaje con el ya mencionado símbolo taurino. Este subraya en la descripción del yerno los rasgos de “hombre de trapo con maneras de torero” en vinculación al apelativo “mediohombre” (19-20). La resignificación de un mismo símbolo reitera la destreza del narrador en la ambivalencia de su discurso, apto a los ojos de la censura a la par que profundamente acusador.

La valoración mesiánica de Pedro se opone al retrato injusto y prejuicioso de la figura masculina del yerno<sup>10</sup>. Sin embargo, el “rito de la liturgia” al que se somete noche tras noche el protagonista durante la sobremesa no lo vanagloria, sino que representa una forma de manipulación por parte de las deidades regentes (37). La aparente comunión entre el protagonista y las tres generaciones femeninas demuestra una colisión abismal entre el aspecto divinizado y generoso de los personajes y su egoísmo, vulgaridad y derrotismo intrínsecos. Asimismo, la pasividad de Pedro en este baile de máscaras orquestado por la matriarca de la pensión lo aproxima hacia la órbita de la incomprensión y la incomunicación con sus iguales. Por ejemplo, la viuda infantiliza al científico por no haber ido a la guerra y

---

<sup>10</sup> El narrador omnisciente subraya la divinización del protagonista, ejercida por el clan femenino: “Para las tres él tenía carácter de enviado dotado de tal virtud que el destino total de la familia —tras su roce mágico— se invertiría tomando otra dirección y nuevo sentido” (37).

este acepta su condición dependiente e inferior al preambular su pacifismo con el adverbio de connotación negativa “desgraciadamente”:

— Usted es tan niño —decía la anciana— que no ha tenido que ir a ninguna guerra. Pero no crea que eso es tan bueno. También me da algo de lástima. Los hombres vuelven más hombres de la guerra. Yo lo sé muy bien por el abuelo de la niña.

— Desgraciadamente —sonreía Pedro— yo soy pacífico. (39)

En síntesis, aunque la huida se suele definir como una forma de distanciamiento, en *Tiempo de silencio* el rasgo predominante de los desplazamientos en la escala espacio-temporal y visual es la oposición. El narrador se opone a un sistema desigual y excluyente y clama la necesidad de un cambio desde las trincheras de las palabras. Su travesía horizontal, desde las cloacas de la vida social hasta las azoteas de la ciudad, y vertical, a través de los episodios históricos nacionales, demuestra un amplio conocimiento de los engranajes que mecanizan el comportamiento del individuo y de la colectividad. Estas dos esferas se sintetizan en el destino edípico del protagonista, que funciona como un símbolo del atraso de toda la nación en materia sociológica y científica.

El lector culmina la persecución tras los viajes del narrador en mitad del caótico flujo de conciencia del protagonista, Pedro. La trama presenta cierta circularidad porque la imposibilidad de descolgar el teléfono y abrir la puerta a la vez al comienzo de la novela se desvela como una metáfora del truncamiento de su destino: Pedro no es capaz de alzar la voz y redibujar su camino en la gran ciudad. Muere en las llamas de su desesperación como un San Lorenzo venido a menos y tras el silencio —o a modo de presagio— brota una risa amarga, cobarde e inanimada: es la risa de Hermes. El dios sobrevuela la estación de tren —con dirección hacia el anonimato y el sosiego campestre— y se aleja con el mensaje de que el proyecto de semidiós se quedó en residuo capitalino. Los humanos nos quedamos unos segundos asombrados ante la astucia mercúrica y deseosos por hallar la respuesta a cuánto hay de trampa o de revelación en un discurso rodeado de sombras, pero del que brota la luz de la denuncia.

## Bibliografía

- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- Del Río, Ángel. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona, Editorial Bruguera, 1985.
- Grimal, Pierre, et al. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1981.
- Jerez-Farrán, Carlos. “‘Ansiedad de influencia’ versus intertextualidad autoconsciente en *Tiempo de silencio* de Martín-Santos.” *Symposium; Syracuse*, N.Y. Tomo 42, no. 2, 1988, pp. 119-32.
- Labanyi, Jo. *Ironía e historia en Tiempo de silencio*. Madrid, Taurus, 1983.
- Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979.
- Rey, Alfonso. *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid, Ediciones J. Porrúa Turanzas, 1988.
- Romera Castillo, José. *Tiempo de silencio: ¿un relato autobiográfico de ficción? U de Toulouse-le Mirail*, 1980.
- Suárez, Adrián. “Las Pinturas negras de Goya. La planta baja de la Quinta del Sordo.” Academia. 12 de marzo de 2021