La ciudad de Madrid en la novela Tiempo de silencio

Janžić, Magdalena

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:474538

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ROMANISTIKU
ŠPANJOLSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST
Ak. god. 2018./2019.

Diplomski rad

LA CIUDAD DE MADRID EN LA NOVELA *TIEMPO DE SILENICO*

Magdalena Janžić

Zagreb, lipanj 2018.

Universidad de Zagreb

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Departamento de Estudios Románicos

LA CIUDAD DE MADRID EN LA NOVELA *TIEMPO DE SILENCIO*

Estudiante: Magdalena Janžić

Tutora: dra. Maja Zovko

Zagreb, junio 2019

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

GRAD MADRID U ROMANU *TIEMPO DE SILENCIO*

Studentica: Magdalena Janžić

Mentorica: dr.sc. Maja Zovko

Zagreb, lipanj 2019.

ÍNDICE

1. Introducción……6
2. El contexto sociopolítico y literario de la novela……8
2.1. *Tiempo de silencio:* aproximación a la obra…….……13
3. Madrid como espacio literario…….....…16
3.1. El plano total de la ciudad…….....18
4. El espacio dual: la ciudad franquista / la realidad de las chabolas…….…...…26
5. El análisis comparativo de los espacios exteriores…….…...30
5.1. El espacio simbólico y el régimen: las chabolas y las "subchabolas"……..…31
5.2. El espacio simbólico y el régimen: el centro de Madrid……...…38
5.3. Los ciudadanos como parte del ambiente urbano…….43
5.4. La accesibilidad del espacio público: las restricciones de la clase y del género…...47
5.5. Espacios religiosos……..…..51
5.6. Los espacios cerrados: la noción de la privacidad……...…....54
6. Conclusión……...…..…58
Bibliografía……..…..63

SAŽETAK

Roman *Tiempo de silencio* Luis Martín-Santosa ističe se kao složen i sveobuhvatan prikaz društvene stvarnosti života u Madridu u razdoblju nakon Španjolskog građanskog rata. Fokus djela su društveni problemi proizašli iz klasnih nejednakosti, te osude frankističkog režima. Prema nekim kritičarima, jedan od najuspjelijih aspekata romana je upravo njegov književni prostor, Madrid, kroz koji se jasno izražava inovativnost i stilska kreativnost književnika. Grad prikazan u romanu ima znatno važniju ulogu od samog mjesta događanja: u njegov je fizički prostor upisana društvena kritika. Kroz subjektivnu perspektivu protagonista koji se kreće kroz sve društvene sfere, Martín-Santos predstavlja prostor koji istovremeno odražava i određuje sudbine svojih stanovnika. U tom smislu grad funkcionira kao simbol opresije diktatorskog režima. U ovom se radu objašnjavaju različite elemente javnog prostora u romanu, književne postupke u opisima grada, te se interpretiraju u kontekstu društvene kritike. Analiza se fokusira na cjelokupan fizički i društveni prostor grada, te uključuje opis prostora i osjetilne doživljaje i opservacije protagonista ili pripovjedača. Prvi dio rada obuhvaća prezentaciju Madrida kao organske cjeline, te način na koji prostor utjelovljuje političku ideologiju i tako vrši utjecaj nad svojim stanovništvom. Drugi i opsežniji dio analize bavi se interpretacijom onih fragmenata prostora koji odražavaju društveno nasilje, bazirajući se na povijesnim činjenicama i stilskim sredstvima. To su izgled građevina i uređenje ulica, prisutnost vladinih tijela i ponašanje građana u javnom prostoru, sloboda kretanja marginaliziranih grupa, sakralni prostori, te opreka između javnog i privatnog u kontekstu klasnih razlika.

Ključne riječi: književni prostor, javni prostor, Madrid, diktatura, društvena kritika

RESUMEN

La novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos ofrece una visión compleja y exhaustiva de la realidad madrileña de posguerra. La novela tematiza los problemas sociales enraizados en el clasicismo y la denuncia del régimen franquista. Según algunos críticos, uno de los aspectos más logrados del libro es el espacio literario que sobrepasa el papel de escenario narrativo por la gran importancia que tiene en pronunciar la denuncia social y la creatividad artística del autor. El objetivo de este trabajo es analizar los diferentes elementos del espacio público en la novela, igual que los procedimientos literarios utilizados, e interpretarlos en la clave de la crítica social. La investigación abarca la totalidad del ambiente urbano presentado, e incluye las descripciones del espacio físico, las sensaciones y las observaciones del protagonista o del narrador. La primera parte del trabajo se centra en las representaciones de Madrid como la unidad orgánica y en la manera en la que la ciudad incorpora la ideología y rige las vidas de sus habitantes. La segunda y más amplia parte del análisis interpreta los fragmentos del espacio material que reflejan las injusticias sociales, basándose en las realidades históricas y la expresión literaria. Los elementos que investigamos son la organización urbanística, la presencia de las instituciones gubernamentales y el comportamiento de los ciudadanos en las esferas públicas, la libertad de movimiento de los grupos marginalizados, los espacios sagrados y la diferencia entre lo privado y lo público en el contexto de las desigualdades clasicistas.

Palabras claves: espacio literario, espacio público, Madrid, opresión franquista, crítica social

1. INTRODUCCIÓN

En 1961, en plena época de la dictadura franquista, se publica una de las obras más innovadoras de la literatura española del siglo XX: *Tiempo de silencio.* La única novela del médico psiquiatra y activista político Luis Martín-Santos refleja una visión multifacética y compleja de la vida madrileña de los finales de la década de los 40. Desde la fecha de su publicación, la obra sigue siendo el tema de numerosas investigaciones literarias y lingüísticas por su densidad y polivalencia semántica. No obstante, el espacio material y exterior novelado, a pesar de ocupar el papel decisivo, ha sido tratado como el tema secundario.

El espacio físico de *Tiempo de silencio* sobrepasa el papel de escenario narrativo por la gran importancia que tiene en pronunciar la denuncia social por parte del autor. La división entre las esferas privadas y las esferas públicas tiene un fuerte significado social, puesto que el espacio público es lugar de interacción y entrelazamiento de diferentes clases sociales. Igualmente, el espacio público en el contexto de la dictadura franquista fue el espacio politizado. La vigilancia rigurosa del estado y la ley apoyada en las ideologías conservadoras donde mejor se manifiestan es en los espacios exteriores, pero también en la presencia y el comportamiento de los ciudadanos en las zonas comunes. La época de la posguerra reveló las debilidades de "lo español" que se acumularon durante siglos y que el autor exhibe como fragmentos de Madrid de 1949.

En este trabajo nos enfocaremos en el análisis interpretativo de los elementos que constituyen el espacio público de Madrid novelesco para ofrecer un estudio sistemático del aspecto espacial de la obra. Presentaremos un breve repaso sociopolítico y literario de la época posterior a la Guerra Civil española como el contexto de la creación de la obra, según las historias de la literatura de los filólogos e historiadores como Pierre Vilar, José Domingo, José García López o Gil Casado. La interpretación se basará en la realidad social que en la novela se refleja en las fracciones de la materialidad urbana como el objeto de la crítica de Martín-Santos. Asimismo, tendremos en cuenta los recursos literarios y su función en la recreación artística de la capital. El concepto del espacio literario como polivalente, importante para el desarrollo de nuestro examen, se encuentra en el artículo "Un enfoque polidimensional del

espacio literario" de José Antonio Alonso Lera. Introduciremos el tema con el análisis de las presentaciones de la ciudad como unidad para continuar con la fragmentación de varios elementos urbanos divididos en capítulos. La aproximación a la ciudad como unidad toma en consideración los argumentos y perspectivas de varios especialistas de *Tiempo de silencio*, como Benjamin Fraser, Emilio Díaz Valcárcel, Gustavo Pérez Firmat y otros. La interpretación literaria de los elementos constitutivos del espacio exterior se asentará en los artículos que tratan las realidades históricas específicas. A título de ejemplo, unos de los más importantes son las descripciones de los procedimientos urbanísticos de la posguerra de Ángel Alfonso Santamaría Barnola, la explicación del aspecto legal de la construcción de las chabolas de Charlotte Vorms o los estudios de la posición social de los grupos marginales de Carmen Guillén Lorente, Monica Moreno Seco o Daniel García López y Pablo Castillo Ortiz. El procedimiento analítico se inspira por un lado en dos maneras principales de tratar el espacio el mismo Luis Martín-Santos, y por otro, en el concepto de fragmentación de Alfonso Rey expuesto en su libro *Construcción y sentido de* Tiempo de silencio.

La novela ofrece un sinfín de interpretaciones igualmente justificadas y acercamientos desde varios puntos teóricos. Este análisis presenta un intento de contribuir al estudio de la novela con el examen sistematizado y la interpretación social de los fragmentos urbanos en Madrid de Luis Martín-Santos.

2. EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y LITERARIO DE LA NOVELA

Después de la destructora Guerra Civil, que duró desde 1936 hasta 1939, España se enfrentó con una serie de cambios fundamentales que introdujo el sistema dictatorial. En el primer momento de la posguerra, el régimen franquista se apoyó en la legislación de modelo nazi caracterizada por el totalitarismo y el tradicionalismo (Vilar 159). Hasta terminada la Segunda Guerra Mundial, de la que la Península no formó parte, España vivió años de miseria y aislamiento. Las migraciones y la pérdida de la población debida a la guerra y al exilio debilitaron la producción agraria. La autarquía y la inflación llevaron a un estado económico deplorable que el gobierno no supo resolver. Gran parte de la población proveniente de los pueblos padecía hambre y se vio obligada a desplazarse hacia los centros urbanos que tampoco ofrecían soluciones económicas. El paro y la inestabilidad del mercado laboral fomentaron la insatisfacción de la clase obrera y de la clase media que formaban la mayoría de la población. En los finales de la década de 1940, el gobierno franquista estableció relaciones con los Estados Unidos y dio un impulso a la industrialización del país y a la precaria recuperación económica en los años 50 (Vilar 160).

Los aparatos ideológicos de todos niveles fueron dominados por la Falange y la Iglesia católica, que pretendían legitimar la dictadura instaurada. Los medios de comunicación, como la televisión y la prensa, transmitían los valores conservadores, mientras la enseñanza y la esfera intelectual fueron sometidas al poder político y eclesiástico, que por el elitismo y la censura impedían la propagación del pensamiento liberal (Bozal 31). Tal situación perduraría hasta el comienzo de la década de los 50, cuando ocurre la quiebra de la autarquía por la introducción de nuevas industrias y España se abre a las influencias extranjeras (Gil Casado XIX). Se efectúa una serie de cambios constitucionales que permitieron el desarrollo intelectual: la sustitución de la legislación opresiva por la más liberal Ley de Orden Público, la remodelación del aparato político y el cambio de la ideología tradicional extremista. Abiertas las fronteras, la emigración a Europa y la comunicación con las corrientes intelectuales contemporáneas resultan con "el auge y la consolidación del estudiantado que empieza a manejar opciones políticas diversas a las del poder, y la entrada de los profesores con una mentalidad intelectual más abierta" (Bozal 38). A fines de los años 50 el estado económico se

estabiliza y se formula una ideología del desarrollo nacional. Sin embargo, no había mejoras significantes en el estatus de la clase obrera que sufría las malas condiciones de la producción industrial. En 1962 la frustración acumulada del pueblo estalla en las huelgas del proletariado en todo el país, centradas en las grandes ciudades como Barcelona y Madrid, que, según Bozal, anunciaron la rotura del franquismo en los setenta y manifestaron la creciente tendencia a la democracia y el liberalismo (*Id.* 39). El descontento de una gran porción de los españoles con la situación política, social, y sobre todo económica, rompe cautelosamente las barreras de la censura y llega a expresarse por varios medios: la ilegal oposición política promovida por la juventud, la formación del cuerpo universitario crítico y el arte socialmente comprometido.

En el ámbito literario, la denuncia del estado social y la renovación novelesca se pronunciaron mediante la llamada novela social. El término comprende un conjunto de obras publicadas en la década de los 50 y la primera parte de los 60 que expresan la disconformidad con el totalitarismo de Franco y que exponen las injusticias sufridas por las clases bajas y medias, como bien se lee en *Tiempo de silencio.* Gil Casado define el nuevo género de la manera siguiente:

> […] diremos que una novela es "social" únicamente, cuando trata de mostrar el anquilosamiento de la sociedad, la injusticia y desigualdad que existe en su seno, con el propósito de criticarlas. Eso no quiere decir que sea "social" un relato que se ocupa de un caso individual y excepcional (por muy injusto que resulte), sino por el contrario, para serlo ha de referirse al quehacer, al modo de ser, a las circunstancias de un sector de población. Sin embargo, la situación general puede exponerse por medio de un caso representativo. En otras palabras: la situación que se novela ha de tener carácter colectivo (VIII).

La base de la denuncia en este tipo de novela es el testimonio sobre la situación general de algún grupo concreto representado por un "héroe múltiple o un personaje-clase" (*Id.* XIV-XVI). El realismo selectivo, heredado de Camilo José Cela, destaca partes de la realidad necesarias para la crítica (*Id.* XVI). Luis Martín-Santos ofrece una visión de la realidad con la intención de denunciar el sistema dando a entender su propio juicio de la situación a través de las perspectivas subjetivas de sus personajes (Domingo 93).

La posibilidad de la crítica abierta y el impulso intelectual de los 50 se deben a los cambios producidos por la salida de la autarquía y el desarrollo industrial del país: el aumento del poder adquisitivo y de la calidad de la vida, la posibilidad de viajes por el extranjero, la entrada de las influencias extranjeras en los campos artísticos e intelectuales, y consecuentemente, el gradual debilitamiento de la censura (Gil Casado XIX). La oportunidad de comparar España con el resto de Europa permitió a los jóvenes intelectuales observar críticamente todas las deficiencias de su propia situación.

Estos jóvenes intelectuales se agrupan en la generación de "medio siglo". Los autores más destacados de la generación son Juan García Hortelano, Ramón Nieto, José Manuel Caballero Bonald, Juan Goytisolo, Antonio Ferres, Daniel Sueiro, Juan Marsé, Fernando Ávalos y Armando López Salinas, entre otros. Gil Casado destaca que la nueva generación es "un grupo heterogéneo compuesto por hombres de muy diversas procedencias y formación, intelectuales, autodidactas, técnicos, obreros […]. Casi todos desempeñan otras ocupaciones aparte de su labor creadora" (Gil Casado XVII). Por diferentes procedencias profesionales, sus obras tratan de los asuntos sociales de maneras muy diferentes. Sin embrago, a diferencia de la generación anterior que también escribía novelas, compuesta por los autores que en su juventud participaron en la Guerra Civil y cuyas obras no tenían ningún vínculo entre sí, los nuevos nombres de los 50 vienen, en términos de la unión, a ser "un segundo noventaiocho" (*Id.* XIX). La unidad generacional se manifiesta en tratar problemas nacionales contemporáneos y en la voluntad de renovar la narrativa incorporando en sus obras las corrientes artísticas contemporáneas (Domingo 106).

Podemos encontrar múltiples clasificaciones de la novela social. A título de ejemplo, José Domingo divide la novela social con el criterio de clase y del espacio. Un grupo trata de los problemas de medios obreros y el paisaje rural, y otro se ocupa del ambiente burgués en los espacios urbanos. A estos dos grupos añade un grupo de cuatro autores que "pretenden criticar toda la realidad sociopolítica del país". Son Juan Goytisolo, Luis Martín-Santos, Daniel Sueiro y Jesús Izcaray (Domingo 105). Gil Casado, para facilitar el estudio de este gran corpus novelístico, clasifica la producción de la novela crítica en los grupos temáticos siguientes: la abulia, el campo, el obrero y el empleado, la vivienda, los libros de viajes, la alienación (Gil

Casado 13). Puesto que las clasificaciones expuestas fueron elaboradas por los investigadores para apoyar en ellos sus propios estudios, no las consideramos definitivas. El rasgo que destaca en las dos agrupaciones expuestas es el criterio de los escenarios específicos de la trama, el urbano y el rural. La tradición realista de considerar el espacio como uno de los factores importantes del desarrollo novelesco continúa en la novela social que considera los espacios como manifestaciones materiales de las condiciones sociales.

La novela social dedica mucha atención a las consecuencias de la Guerra Civil. Una de las más graves fue la ola de migración hacia las ciudades impulsada por el desarrollo industrial del país. Con el cambio industrial se establecieron las nuevas clases medias y obreras (Alvar, Mainer y Navarro 631). Los centros urbanos, describe Pierre Vilar, crecieron desordenadamente y, consecuentemente, cambiaron su fisionomía: "Madrid se ha convertido en una ciudad industrial, gris, contaminada; Barcelona y Bilbao, conservando su lugar de antaño en la industria nacional, forman aglomeraciones gigantes" (Vilar 164). La burguesía urbana se quedó sin recursos para mantener su estilo de vida anterior. Las infraestructuras existentes no pudieron soportar el rápido crecimiento de los habitantes. Los inmigrantes del pueblo se vieron obligados, por la falta del espacio, alojarse en las viviendas improvisadas en los alrededores de la ciudad – las chabolas. Las casas se construían de todo material alcanzable, resultando en las lamentables condiciones de la vida en tales barrios. Aunque la novela social en general considera el elemento espacial al formular la crítica general, el tema de las chabolas madrileñas se destaca en las novelas siguientes: *Los olvidados* de Ángel María de Lera, *La resaca* de Juan Goytisolo, *La piqueta* de Antonio Ferres, *La patria y el pan* de Ramón Nieto y *En plazo* de Fernando Avalos (Gil Casado 1968: 175-191).

En la primera mitad de los 1960 declina el interés por la novela realista crítica (Domingo 106). El desarrollo del realismo de los 1930, a través de realismo selectivo de Camilo José Cela y la apertura del pleno realismo social de Luis Gostisyolo se transforma con la aparición "de una novela que haría época: *Tiempo de silencio*" en 1962 (Aguinaga, Puertolas, Zavala 219). En el mismo año, durante las manifestaciones obreras, aparecen también novelas *Fin de fiesta* de Juan Goytisolo y *Dos días de septiembre* de José Manuel Caballero Bonald que, como *Tiempo de silencio,* articulan el deseo de hallar nuevas formas de expresión artística

siguiendo con el tema de la crítica social. No obstante, pocos años después, el aparato editorial español gira su atención hacia los autores del boom hispanoamericano y las traducciones de la literatura universal hasta entonces marginalizada o desconocida. Según García López,

> se comenzaron a reprochar a las novelas del realismo social sus limitaciones en el terreno del estilo y de la temática, negando su eficacia como instrumento para transformar las estructuras de la vida española, y se empezó a exigir una mayor atención a los elementos imaginativos, al mundo de lo subjetivo e irracional (758).

El público lector aumentó con el auge del poder adquisitivo, lo que cambió el mercado literario y los mecanismos editoriales y propagandistas. Por lo tanto, la actitud hacia la narrativa y las exigencias lectoras se pudieron cumplir con la nueva novela experimental extranjera y nacional, lo que dejó el realismo crítico fuera del mercado (Aguinaga, Puertolas, Zavala 222). En este contexto, la obra de Luis Martín-Santos destacó como una de las obras de temática social, pero que con su alejamiento del estilo realista marcó el comienzo de la declinación del género.

Aunque algunos críticos como Gonzalo Sobejano consideran *Tiempo de silencio* como el "prototipo de la novela estructural" (Mascarell 95) por corresponder a los postulados de ese género, otros, como Félix Grande, Alfonso Rey, Emilio Díaz Valcárcel o Pablo Gil Casado confirman que la novela, dentro de su marco de finalidad, pertenece, como uno de los últimos exponentes, a la novela social. Bien es verdad que *Tiempo de silencio* es una obra multidimensional y ofrece varias posibilidades de interpretación y clasificación. No obstante, en este trabajo consideraremos su aspecto espacial firmemente conectado al aspecto social. El Madrid de la posguerra, tal y como es retratado en la novela, tiene la función de reflejar la condición material y moral, como denunciar el estado social de sus habitantes. Por esa razón, en nuestro análisis incluiremos el contexto político, económico y social de la época en el que basa Martín-Santos su crítica.

2.1. *Tiempo de silencio:* aproximación a la obra

En el extenso estudio de la literatura realista crítica, *La novela social española,* Pablo Gil Casado destaca las obras que, contrariamente a la tendencia del género, no se restringen a tratar un problema específico, sino que hacen, según las palabras del crítico, un análisis nacional a modo de radiografía. Se trata de las novelas *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, *Estos son tus hermanos* de Daniel Sueiro, *Las ruinas de la muralla* de Jesús Izcaray y *Señas de identidad* de Juan Goytisolo (273). Las novelas mencionadas sobresalen por su capacidad de abordar la sociedad española en su totalidad y establecer vínculos entre clases diferentes. "Este examen expone el fracaso de los valores nacionales y, sobre todo, del sentido de la vida, de la conciencia nacional que se ha abotargado" (*Ibid*.). La novela de Luis Martín-Santos, la única obra literaria del autor, destaca por su exitosa complejidad narrativa que le rindió títulos como "obra genial, única en la novelística actual española" (Gil Casado 274) o "novela que haría época" (Aguinaga, Puertolas, Zavala 219).

Luis Martín-Santos nació en Larache, Marruecos, en 1924, como hijo de un médico militar. En su infancia, la familia se trasladó a San Sebastián, donde Martín-Santos pasó casi toda su vida. Realizó los estudios de medicina en Salamanca y Madrid, donde pasó cinco años. Su carrera en psiquiatría fue breve pero exitosa. En el período de solo quince años, Martín Santos publicó unos treinta artículos profesionales, ponencias y conferencias, además de dos libros "que siguen siendo dignos de leerse: *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental*, en 1955, y *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*" que se basa en la teoría sartriana en 1964 (Lázaro, Pandiella y Hernández-Clemente 98-99). Además de los estudios teóricos, el autor realizó varias investigaciones de carácter práctico en las áreas de fenómenos psicopatológicos conectados con el alcoholismo, la esquizofrenia, la epilepsia y la aplicación de la prueba de Rorschach (*Ibid.*). Antes de cumplir los treinta años, ocupó los puestos del director de los sanatorios psiquiátricos de Ciudad Real en 1949 y de San Sebastián en 1951 (Díaz Valcárcel 12-13). Sin embargo, su carrera profesional fue interrumpida en los finales de los años 50 por su actividad política subversiva. Siendo uno de los líderes del PSOE en País Vasco, Martín-Santos fue encarcelado tres veces, lo que le costó grandes oportunidades profesionales. Dejando atrás la militancia política, se dedicó a la escritura literaria donde dio

una continuación a su fuerte oposición a la dictadura. Debido a su prematura muerte en un accidente de coche en 1964, el autor dejó solo una novela completa (*Id.* 13).

La publicación de *Tiempo de silencio* en 1962 le aseguró a Martín-Santos el reconocimiento de los círculos literarios de la época, en los cuales hasta entonces fue desconocido. Aunque todavía perteneciente a la novela social por enfocarse en los sufrimientos provocados por el régimen franquista, la obra rompe con el molde del género y pone base a la nueva novela española de los años 60 y 70 (Ugarte 343; Alvar, Mainer, Navarro 636). Su rasgo más prominente es la introducción de las técnicas narrativas entonces actuales en las literaturas extranjeras, sobre todo en las anglófonas. Manuel Pulido Azpíroz considera que"la innovación formal que aporta Martín-Santos" consiste en los recursos siguientes: el realismo dialéctico, la poética del autor, la corriente de la conciencia que comprende el monólogo interior directo o indirecto, el soliloquio, varios tipos de narradores, y luego la libre asociación de ideas, la técnica cinemática y la técnica "mecánica"(36-45). Se notan en *Tiempo de silencio* las similitudes con el *Árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la influencia de la literatura del absurdo, Kafka y los existencialistas franceses, como el contacto con los clásicos españoles y la generación del 98 (Domingo 105). La más prominente entre todas es la influencia directa de *Ulysses* del autor irlandés James Joyce. Alfonso Rey abre su extenso estudio de la novela titulada *Construcción y sentido de* Tiempo de silencio con declarar la obra de Joyce "el punto de partida de Martín-Santos" (3). A continuación, no obstante, indica la originalidad de Martín Santos respecto a Joyce:

> Por otro lado, la compleja y flexible fórmula novelística de Joyce, una vez asimilada, posibilitaba nuevas experimentaciones, de manera que Martín-Santos pudo exponer procedimientos literarios y preocupaciones ideológicas personales, que nada tienen que ver con Joyce pero que no serían posibles sin la plataforma que supuso su *Ulysses*. (4)

Dentro del campo lingüístico, la obra de Martín Santos sobresale por el uso del lenguaje culto que casi llega al absurdo. Michael Ugarte explica que la distorsión verbal (*verbal distortion*), a través de la inagotable ironía, los cultismos gongorinos y la deformación de la sintaxis, transforma el realismo social en el realismo dialéctico. Fue el autor mismo quien forjó el término para explicar sus procedimientos artísticos a su amigo Ricardo Dómenech: "Creo que hay que pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones para plantear la real

dinámica de las contradicciones in *actu*" (Ugarte 343). El lenguaje de la novela, como se observa ya en la frase inicial, excita al lector recreando lingüísticamente el ambiente urbano en constante entrelazamiento de los destinos y pensamientos individuales.

En cuanto a la temática, los críticos Lázaro, Pendiella y Hernández-Clemente reducen la novela al retrato de Madrid en los mediados del siglo XX a manera costumbrista, pero "tachado de pensamiento existencialista" (99). Similarmente, los investigadores Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro sostienen que su tema no sale de las matrices de la novela social (637). Sin embargo, otros investigadores de la literatura española tienen otra opinión al respecto. Según argumentan Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala en su libro *Historia social de la literatura española,* que considera la novela en el contexto sociopolítico de la posguerra, la novela temáticamente rompe con todo lo que había ocurrido desde 1954 en otras obras. Se nos presenta el antihéroe de clase media sumergido "en la misma sensación de que no pasa nada en España" (Aguinaga, Puertolas, Zavala 220) y que tiene contacto directo con la desgracia de la clase baja. No obstante, el enfoque de la novela son sus reflexiones sobre el mundo que lo rodea y su posición en él. A diferencia de la tendencia objetiva relista, Martín-Santos presenta el mundo de Madrid en el otoño de 1949 desde el punto de vista extremadamente subjetivo.

La novela se abre con el timbre del teléfono oído por el protagonista. Las frases cortas en primera persona anuncian el perspectivismo y la sensorialidad de la novela. El protagonista es un joven profesional médico perteneciente a la clase media urbana, investigador del cáncer empleado en el Consejo Superior de las Investigaciones Científicas (CSIC) en Madrid. A causa de la escasez de los ratones de una raza específica, imprescindibles para realizar los estudios, Pedro y su asistente, Amador, se dirigen a las chabolas donde un primo de éste, apodado Muecas, cría los animales anteriormente robadas del laboratorio para conseguirlos y continuar la investigación. En el barrio de las chabolas Pedro entra en el contacto con una familia, los inmigrantes del pueblo que, huyendo del hambre, sufren las malas condiciones de la vida en las afueras de Madrid. La misma tarde, Pedro sale de noche con su amigo Matías, hijo de buena familia burguesa. Los dos deambulan por las calles y los lugares madrileños, como un café literario, el estudio de un pintor alemán y el prostíbulo. Al llegar a la

pensión donde vive, todavía borracho, el protagonista inicia la relación sexual la joven nieta de la dueña, Dorita. Antes de recuperar la sobriedad, le llega una llamada urgente de Muecas cuya hija mayor se desangra durante el aborto forzado. Pedro llega a la chabola e intenta salvar a la Florita, pero la muchacha ya estaba muerta. A consecuencia de esto, Pedro termina en la cárcel, de la que sale por el testimonio de la madre de Florita, quien acusa a su marido, Muecas, por el embarazo y la muerte de la joven. Por lo ocurrido, a protagonista le despiden del CSIC y le aconsejan abandonar Madrid hasta que no se olvide su involucramiento en el aborto ilegal. Después de la muerte de Dorita, ejecutada por el novio de Florita como acto de venganza, Pedro abandona Madrid. La novela se cierra con su reflexión final sobre su fracaso personal, su expulsión de la capital y su castración metafórica que sufrió en silencio.

3. MADRID COMO ESPACIO LITERARIO

Un aspecto importante de la novela es la ciudad de Madrid cuidadosamente construida y producida en la trama como figura omnipresente. La obra abunda en las descripciones minuciosas de los espacios exteriores como interiores y las alusiones a las realidades urbanas. Siendo la narración muy elaborada, el espacio madrileño ofrece múltiples posibilidades de interpretación. Desde la publicación de la obra en 1961, varios críticos se empeñaron en el análisis de la función del espacio novelesco en *Tiempo de silencio* desde varios puntos de vista.

Los análisis anteriores de la obra que nos servirán como puntos de referencia se pueden dividir, para el propósito de nuestro estudio, en dos grupos mayores diferenciados por el criterio respecto al uso de la metáfora en la obra. Según tal clasificación, el primer tipo es la aproximación metafórica que comprende, en palabras de María Asunción Gómez, “la visión organicista” (Asunción Gómez 135). Algunos estudiosos como Gustavo Pérez Firmat, Benjamin Fraser, Ricardo Gullón, Paloma Martínez Carbajo y la misma María Asunción Gómez se plantearon la idea de la nación orgánica y la ciudad viva. En estas investigaciones,

se alude a un paralelismo entre el cuerpo humano y la ciudad a través de la metáfora del sistema digestivo, a manera de alegoría anatómica (*anatomical allegory*): "on the topography of the city, on its canyons and canals, the figure of the lower body must be superimposed." (Pérez Firmat 196). En este sentido, la sociedad se considera como un cuerpo enfermo y el cáncer sirve como metáfora de su decaimiento que proviene desde dentro. En el análisis del espacio literario, la arquitectura urbana funciona como el cuerpo físico de la ideología que mediante un proceso natural disuelve al ciudadano. El segundo tipo sería el sentido literal del espacio urbano. Emilio Díaz Valcárcel, Gil Casado, Alfonso Rey o Purificació Mascarell estudiaron el espacio de la novela desde la perspectiva social siguiendo el esquema de los estratos sociales que propone el mismo Martín-Santos. Cada espacio en la novela, por lo tanto, tiene la función de reflejar el estado interior y económico de los personajes y, al mismo tiempo, caracterizarlos. Un estudio centrado en los cambios de la geografía urbana de Madrid nos ofrece Enrique Fernández.

En este trabajo, apoyándonos en los análisis de los investigadores indicados, nos enfocaremos en el análisis del espacio exterior público de la ciudad de Madrid presentado en la novela. En el examen del espacio incluiremos todos los elementos materiales que figuran en el espacio e interpretarlos en la clave de la crítica social. En otras palabras, tomaremos en cuenta todos los elementos físicos observados y pensados por el protagonista que construyen la totalidad de su visión de las calles madrileñas. A diferencia de los estudios mencionados, fragmentaremos el espacio urbano según el criterio urbanístico, es decir, por el tipo y organización arquitectónica. Dividiendo la ciudad en las "esferas" sociales, llegaríamos a tres ambientes distintos, cada uno correspondiente a una cierta clase social. Tal división obliga a incorporar en el estudio los espacios interiores, aunque no privados, como el café o el burdel. La segmentación espacial es necesaria por el hecho de que varias capas sociales comparten el espacio público, o por lo menos están admitidos a hacerlo. Por lo tanto, consideraremos la ciudad de Madrid fraccionada en dos espacios principales de la novela, que se distinguen según su apariencia, organización y ubicación – el centro de la ciudad y las chabolas. El centro de la ciudad al que nos referimos, que en el caso de Madrid corresponde a la posición central geográfica de zona urbana, es "zona[s] de fuerte control ideológico o centro de poder, sea económico, político" u otro (Santamaría Barnola 27). Para profundizar el análisis,

introduciremos la noción de la privacidad que estudiaremos a través de los espacios interiores o "cerrados" con una cierta permeabilidad a la calle.

3.1. El plano total de la ciudad

Después del primer soliloquio del protagonista, Pedro, en el principio de la obra, se abre un largo párrafo de casi cinco páginas que no forma parte de la trama sobre la ciudad de Madrid. La frase introductoria "Hay ciudades […] que no tienen catedral" (Martín Santos 15) está cortada con una serie de veinticinco proposiciones subordinadas que identifican la ciudad hasta terminar el pensamiento principal. Las descripciones, de manera desordenada, se refieren a múltiples aspectos de la capital, como la situación geográfica ("tan lejanas de un mar o un río"), la organización urbana ("tan proyectadas sin pasión pero con concupiscencia hacia el futuro"), la política ("tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios"), los habitantes ("tan pobladas de un pueblo achulapado", "tan desasidas de una auténtica nobleza"), la historia ("tan sorprendidas por la llegada de un oro que puede convertirse en piedra pero que tal vez se convierta en carrozas y troncos con gualdrapas doradas sobre fondo negro, tan carentes de una auténtica judería") y la religión ("tan agitadas por tribunales eclesiásticos con relajación al brazo secular") (Martín Santos 15-16). Presentando la naturaleza polifacética y compleja de la ciudad, el autor traspasa la idea de la urbe como escenario o como "el mero espacio de fondo" (Fernández 53). Al contrario, con atribuirle siglos de historia personal que la llevaron a ser lo que es en la novela, el autor le adscribe cierta "experiencia". Madrid se establece como una ciudad frustrada.

Por el hecho de que la ciudad se describe igualmente en los términos generales y los específicos, como el representante del estado español, en su análisis de este párrafo el estudioso de la novela Alfonso Rey argumenta que la descripción "muestra claramente que alude a dos realidades, Madrid y España" (71) y que

> el continuo tránsito entre tres realidades, país-ciudad-hombre – que están contenidas en el sintagma "ciudades" – no es más que una formulación metonímica de una idea básica: sobre el

> ser humano operan múltiples condicionamientos, y sobre el hombre español específicas circunstancias históricas y sociales de gran peso (74).

Prosiguiendo con la idea de Alfonso Rey, podemos llegar a considerar la ciudad como un ente consciente, con un "cerebro de mil cabezas repartidas en mil cuerpos, aunque unidas por una misma voluntad" (Martín-Santos 18), que actúa como uno de los personajes, o, mejor dicho, sobre otros personajes. Terminada la frase inicial, el autor propone esta idea principal sobre la naturaleza de la ciudad: el que en ella vive no dispone en todo de su cuerpo y sus actos, sino que funciona como uno de los órganos constituyentes del cuerpo urbano. La famosa cita, casi inevitable en cada estudio de la novela, es significativa para nuestro propósito:

> Es preciso, ante estas ciudades, suspender el juicio hasta un día […] tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos, hasta que esta sustancia que se arrastra ahora por el suelo se solidifique […]. 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 solo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden a llegar a ser (Martín-Santos 16-18).

En este fragmento, el narrador omnisciente "sale" del curso de la trama para establecer Madrid como la circunstancia fatal. La relación orgánica entre el cuerpo humano, la sociedad y la ciudad en el momento de la publicación de la obra no era ninguna originalidad. María Asunción Gómez explica que las teorías organicistas aplicadas al cuerpo de la nación fueron usadas como el discurso político, tanto de izquierda como de derecha, para sostener sus ideologías (Gómez 137). Es significativo destacar que Pedro Bidagor, el urbanista que propuso el plan de reconstrucción de Madrid tras la Guerra Civil (*Ordenación General de Madrid*), en una conferencia pronunciada en el Instituto Técnico de la Construcción y Edificación en 1941, considera la ciudad como "un organismo que forma parte del Estado y está subordinado a él, de quien recibe su misión y su programa" (Santamaría Barnola 31). En *Tiempo de silencio*, como argumentaremos más adelante, la unión de la carne humana con el cemento urbano tiene, entre otras, la función de constituir la ciudad no solo como la metonimia de la nación podrida, sino como un ente activamente opresor.

La primera característica de la ciudad frustrada que destaca en el mosaico de las imágenes descriptivas es la carencia de una sustancia auténtica. Son las frases siguientes que aluden a la artificiosidad de la capital y su comparación con otras ciudades europeas:

> tan desasidas de una auténtica nobleza, […] tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras dotadas de dos catedrales y de varias colegiatas mayores y de varios palacios encantados – un palacio encantado para cada siglo, […] tan carentes de una auténtica judería […] tan vueltas de espalda a toda naturaleza – por lo menos hasta que en otro sitio se inventaron el tren eléctrico y la telesilla […] tan poco visitadas por individuos auténticos de la raza nórdica […] tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres […], de comedias del café no de comedia dell'arte (Martín-Santos 15-16).

Además de acudir al vocablo "auténtico" varias veces en las veinticinco proposiciones subordinadas para referirse a algo que no sea español, el autor pone Madrid en la posición inferior al respecto a lo extranjero. La proposición final, donde se enumeran tipos de las comedias, mejor designa la intención satírica del autor. Al repetir dos veces "comedias del café", para destacar que en Madrid se practican estas, y no "comedia dell'arte", la forma que aún por su nombre italiano destaca en la enumeración como "culta". Evoca la pasada posición superior, pero metafóricamente midiendo en "las catedrales" el nivel del desarrollo, la España de su época sigue atrás. Unas líneas después, el autor nombra dos calles que, según su juicio, demuestran lo que Madrid pudo haber sido: "pasear hasta muy entrada la madrugada por la calle del Nuncio o de Bola donde se tropieza con las raíces cortadas de los pudo haber sido una ciudad completamente diferente" (Martín-Santos 17). Dentro del contexto del examen del espacio urbano y sus funciones en la novela, el constatar que la ciudad sea artificial e incompleta – frustrada – puede ser visto como la justificación, o por lo menos explicación, de su pudrimiento interior. El autor posa la mirada hacia lo extranjero para reforzar el sentimiento del fracaso de la ciudad, que lleva sus personajes a un fracaso inevitable. La ciudad no llegó a ser, la ciencia no llegó a ser, ni tampoco el protagonista llegó a ser.

El carácter opresor que se respira en Madrid se desarrolla durante toda la novela, hasta que finalmente el protagonista termina como una de las víctimas de los "impedimentos" de la ciudad y ésta lo expulsa. La opresión se realiza de forma directa, aunque los personajes, siguiendo la metáfora de los órganos del cuerpo, o, para nuestro propósito, definiremos los ciudadanos como células de sangre, que dan el impulso vital, pero no son conscientes del

sistema que rige su funcionamiento. María Asunción Gómez destaca la enumeración de las instituciones gubernamentales como uno de los recursos de autor para demostrar como opera la opresión sobre la individualidad (Gómez 140). Esta enumeración se aprecia en la cita siguiente:

> el hombre nunca está perdido porque para esto está la ciudad (para que el hombre no esté nunca perdido), que el hombre puede sufrir o morir pero no perderse en esta ciudad, cada uno de cuyos rincones es un recogeperdidos perfeccionado, donde el hombre no puede perderse aunque lo quiera porque mil, diez mil, cien mil pares de ojos lo clasifican y disponen, lo reconocen y abrazan, lo identifican y salvan, le permiten encontrarse cuando más perdido se creía en su lugar natural: en la cárcel, en el orfelinato, en la comisaría, en el manicomio, en el quirófano de urgencia que el hombre – aquí – ya no es de pueblo, que ya no pareces de pueblo, hombre, que cualquiera diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres como de pueblo, hombre (Martín Santos 19).

La ciudad, tal y como se lee en la cita, es un ente que asimila, que juzga y que no perdona, que a modo totalizador vigila y no deja a uno huir de ella. Cuando el protagonista, don Pedro, durante su odisea nocturna por el centro de Madrid entra en un café literario donde debía de encontrar a su amigo Matías, miles de pares de ojos lo clasifican: "la ciudad – con una de sus consciencias más agudas – de él ha tomado nota: existe" (*Id.* 78).

Durante la misma noche, el protagonista, una sola vez en la novela, se plantea la idea de la voluntad y el azar. Al principio de la noche decisiva para la vida del protagonista, en el café literario donde encontró a su amigo Matías, antes de emborracharse dos amigos, se anuncian los sucesos infames de la noche:

> Indiferentes siguieron hablando, simbiotizándose, apelmazados en una única materia sensitiva. La ciudad, el momento, la rigidez propia de una determinada situación, de unos determinados placeres, de unas prohibiciones inconscientemente acatadas, de un vivir parásito pecaminosamente asumido, de un desprenderse de dogmas dogmáticamente establecido, de un precisar de normas estéticamente indeterminado, de un carecer de norte con varonil violencia – aunque con estéril resultado – urgentemente combatido, los hacían tal como sin remedio eran (como ellos creían que eran gracias a su propio esfuerzo) (Martín-Santos 82).

Luego, ya borrachos, los amigos deciden terminar en un prostíbulo. Inicia entonces la reflexión de Pedro sobre "el sello del azar". El protagonista se pregunta si el objeto de su deseo estará dispuesto a recibirlo y cómo saber con certeza en que portal pararse. "¿Quién puede adivinar en cuál de estos portales nos detendremos definitivamente? […] ¿Quién puede asegurar que, en el caso de que no lo esté, no haya sido transferida al 21 o 13 de la misma calle?" (*Id.* 100). El

protagonista conscientemente vino a la ciudad para realizar la carrera científica, lo que era la única cosa que lo entusiasmaba. Los acontecimientos que le sucedían fueron el producto del azar y de la circunstancia que él padecía pasivamente: la operación ilegal, el noviazgo con Dorita, la confesión del crimen. En la clave de la ciudad opresora, podemos interpretar el azar como el poder invisible de la ciudad. La reflexión sobre el azar se ocurrió al protagonista en el estado de la borrachera total, como una raya de la conciencia de que sus actos están regidos por una potencia más fuerte que su voluntad. Al fin y al cabo, el protagonista sigue el curso de eventos que lo lleva al decaimiento y la expulsión de la ciudad. Si tomamos la metáfora del sistema digestivo de Pérez Firmat, en la que la ciudad devora los habitantes y los arrastra por su sistema gástrico para finalmente digerirlos, el "azar" de joven investigador es, de hecho, un proceso natural, inconsciente e ineludible.

La imagen de un ser opresor se hace aún más nítida con la personificación, el recurso constante en tratar la ciudad. Gustavo Pérez Firmat lleva la idea de las comparaciones anatómicas al extremo, y constata que la topografía de Madrid adquiere la forma de una mujer joven, la Florita (Pérez Firmat 197). Si examinamos las metáforas y los paralelismos utilizados en la novela, podemos confirmar que muchos de esos recursos establecen vínculos entre la arquitectura de la ciudad y el cuerpo humano. Por ejemplo, el protagonista siente en la calle nocturna el "calor distinto del calor de los grandes hoteles que es calor de cuerpo de cortesana" (Martín-Santos 78), o, en el momento de la desesperación, se siente "pendiente de una bolsita en el cuello recalentador de la ciudad" (*Id.* 121). En otros casos, el autor no recurre a la fisionomía humana, pero conserva la noción de la materia orgánica. Así, el protagonista entra en el café literario contra su gusto, pero se queda en el sitio porque "la naturaleza adherente del octopus lo detiene" (*Id.* 78). Tanto el pulpo, como "la ciénaga nocturna madrileña" (*Id.* 126) que devora a su asistente Amador la misma noche, evocan las substancias pegajosas y sórdidas que aprietan a los personajes. Tales paralelismos sutilmente construyen la concepción de la ciudad orgánica como un ser vivo que ejerce la acción sobre los personajes e impone su voluntad sobre la libertad individual de sus habitantes.

El sentimiento de fatalidad se produce repetidamente en la novela con evocar el nombre de Madrid como el determinante del destino de los personajes en los momentos de

tensión fuerte en la narración. El primer momento ocurre al principio de la trama cuando Pedro y su asistente Amador descienden hacia las chabolas. El joven investigador hasta aquel momento nunca había estado en las afueras, así que, al ver las primeras casas de aspecto pobre, "unas menguadas edificaciones" (Martín-Santos 37), pensó que se trataba de las chabolas. Después de corregirle Amador, continuaron la marcha en silencio, pero Amador de repente añade:

> Cuando se vinieron del pueblo yo ya se lo dije, que no encontraría nunca casa. Y ya estaba cargado de mujer y de las dos niñas. Pero él estaba desesperado. Y desde la guerra, cuando estuvo conmigo, le había quedado la nostalgia. Nada, que le tiraba. Madrid tira mucho. Hasta a los que no son de aquí. Yo lo soy, nacido en Madrid. En Tetuán de las Victorias. De antes de que hubiera fútbol. Y él se empeñó en venirse" (Martín-Santos 38). [1]

De esta manera, se explica el poder atractivo de la ciudad durante los "años de hambre", para los nativos como para los inmigrantes, que aceptaba, asimilaba y guardaba a la gente con las promesas que no se cumplían. Otra vez, la ciudad se confirma como lo que da al hombre la razón para existir, lo motiva para actuar. De esta manera, la ciudad anuncia el mundo miserable de las chabolas creado por el poder magnético de la ciudad, que son la causa de la desgracia del investigador. La narración culmina con el episodio del aborto ilegal practicado a la hija de Muecas, en el que el protagonista participa para intentar salvar a la joven. Después de su muerte, Pedro termina en la prisión. Por azar, lo libera la denuncia de la madre de la familia desgraciada. En el momento crucial en el que la policía lleva a la madre de la difunta a la cárcel donde tienen detenido a Pedro y ella declara la verdad sobre el crimen, que es el único acto insubordinado de

[1] Es posible que Amador se refiera aquí a la construcción del estadio Santiago Bernabéu, terminado en 1947, que se ubica al lado de su barrio nativo, Tetuán de las Victorias (Alemany Indarte, Alemany Indarte y Salinas Aracil 107). El estadio fue uno de los proyectos del nuevo Madrid, que como capital tenía que lucir el poder del régimen establecido y por lo tanto hizo una serie de amplificaciones y mejoras urbanísticas a lo largo de los años 40 y 50 (Santamaría Barnola 29-41). La edificación del estadio está de acuerdo con la política gubernamental de la "cultura de la evasión", que es la cultura de fútbol, cine americano, toros, etc., que se le daba al pueblo para desviar su atención de los problemas funcionales del estado (Fusi 16). Al acentuar su pertenencia a Madrid "de antes de que hubiera fútbol", Amador hace una clara distinción de sí mismo como madrileño y de los que inmigraron después de la guerra. Con mencionar el fútbol, que fue un elemento crecientemente importante en la cultura popular, se puede explicar un aspecto del poder atractivo de la ciudad que analizamos, pero "fútbol" también se puede referir a una temporada específica en la historia española, que cambió el aspecto de la capital y de la sociedad española. Desde este punto de vista, si Muecas se empeñó a venir en la ciudad nueva, en obras, que prometía la vida mejor y fallaba, podemos establecer la relación la ciudad-opresor.

su vida, se menciona la ciudad que, vista desde su chabola, le hizo entender lo que había que hacer:

> "Él no fue" y ante la insistencia de un hombre, tal como ella nunca había conocido que existieran – dotados de esa alta prepotencia – aunque bien que lo adivinaba a veces mirando la ciudad de lejos con su nube de humo encima surgida de ciertos agujeros que hasta tanto más tarde no había de conocer, repetir: "Cuando él fue, ya estaba muerta." (Martín-Santos 249).

Sin embargo, Madrid luego figura para anunciar el castigo: el asesinato de Dorita, la comprometida de Pedro, muerta por el cuchillo de novio de Florita. En la verbena a la que Pedro lleva a Dorita y a su madre para olvidar la desgracia y plantearse el futuro matrimonio, se bailaba el chotis, el baile típico de Madrid, a ritmo de la famosa canción de "Agustín Lara":

> Un chotis, esto es un chotis, dijo ella cantándole al oído, con palabras que llegaban envueltas en el aire de su boca, en su olor a coco y en el calor de su deseo, madrid, madrid, madrid, en méjico se piensa mucho en ti, que le parecía que quería decir, te quiero, te adoro, eres el fin de mi vida y nada puede haber para mí como tú eres sino que yo ya estoy así, parada, cogida de ti, para siempre, para siempre (Martín-Santos 281).

Antes de producirse la tragedia, Dorita se dirige ambiguamente a su futuro marido y a la ciudad. Madrid aquí explícitamente es la razón de ser, la cuna que acoge y al final, como el castigo para el crimen que no era suyo, para dos mujeres, el sepulcro. En esta cita, se repite el nombre de la ciudad tres veces y escrito en minúsculas, lo que sugiere el cambio de su significado de un nombre propio de la ciudad a una realidad circundante. Así, se le quita la identidad individual y se le adhiere el sentido de un nombre común que designa la fatalidad. En otras palabras, este "madrid" abarca todos los componentes históricos y sociales, presentados al principio de la obra, que a través de una cadena de causas y efectos llegaron a producir la ciudad que es casualidad mortal para la sociedad que la habita.

Finalmente, el mismo protagonista cumple "la total odisea que el destino le había preparado" (Martín-Santos 122) y sufre una muerte simbólica al ser expulsado de la ciudad, con la que termina el proceso digestivo: "Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin…" (*Id.* 287). Al no precisar qué es lo que el protagonista ha perdido, Martín-Santos le da a la pérdida la dimensión universal. Pedro se va sin esperanzas. La ciudad opresora de Madrid frustrada no permite al individuo realizar sus ambiciones. A través de varios recursos el autor crea la visión total de la ciudad que, por

tener su propia vida, quita a los personajes, como los simples constituyentes de un ser mayor, las ansias de controlar su destino. En el contexto de la novela social, el ambiente urbano caracterizado por la ansiedad de *Tiempo de silencio* sirve para denunciar el régimen de una manera indirecta, como la estructura que devora y asimila lo que en él se encuentra.

4. EL ESPACIO DUAL: LA CIUDAD FRANQUISTA / LA REALIDAD DE LAS CHABOLAS

Después de identificar la ciudad de Madrid como un actor independiente en la trama de *Tiempo de silencio*, que al mismo tiempo sirve como la circunstancia fatal, vale estudiar la manera en la que el autor construye el cuerpo físico de este ser. Tras introducir la ciudad de Madrid como un ente polifacético pero completo en el principio de la novela, el autor dedica el volumen significante de la narración a las descripciones detallistas de su espacio. Como lo explica Benjamin Fraser en su artículo *Narrating the Organic City: A Lefebvrian Approach to City Planning, the Novel, and Urban Theory in Spain*, el fenómeno urbano contiene en sí las realidades del mundo físico como los narrativos que le otorgan el significado. En este sentido,

> the ambitious works of both Martin-Santos (*Tiempo de silencio*, 1961) and Gopegui (*La escala de los mapas*, 1993) problematize a simplistic approach to the urban by employing a complex narrative style that portrays the city of Madrid not as a unified whole but as a living organism structured by internal difference (Fraser 2009 377).

La diferencia interna a la que se refiere Fraser es la dualidad de la sociedad madrileña en cuanto a las clases económicas, muy pronunciadas en la novela, que dividen Madrid en dos extremos – "lecture-going upper class" y "chabola-dwelling underclass" (Fraser 2009 378) – que corresponden a la metáfora organicista del cáncer – el cuerpo enfermo y la metástasis (Pérez Firmat 199). A través de la narración de la dualidad, el espacio físico de Madrid de los años 40 también se puede dividir en dos fracciones sumamente diferentes – la ciudad proyectada y edificada bajo la supervisión del gobierno y las chabolas improvisadas por los inmigrantes del pueblo.

El plan urbanístico de Madrid cambió mucho en los años de la posguerra. El nuevo sistema buscaba demostrar su poder y la magnificencia a través de la renovación cultural y urbanística de la capital como símbolo de la reconstrucción de la nación. Al mismo tiempo, las grandes ciudades, especialmente Madrid, se enfrentaron a una desordenada inmigración del pueblo debida a la posibilidad de encontrar empleo en las industrias crecientes y al impulso de escapar el hambre tras la destrucción de la producción agrícola en las regiones rurales. La escasez de los espacios residenciales en el viejo casco de la ciudad resultó en la congestión del

centro urbano que no dejaba otra opción a las masas que recurrir a la construcción ilegal de las viviendas en los alrededores de la ciudad (Vorms 49).

En 1939, se proyectó el Plan regional de Madrid destinado a tratar los problemas "de la expansión de Madrid, la formación de núcleos satélites, la red de comunicaciones entre éstos y la ciudad existente", entre otros (Santamaría Barnola 28). Pedro Bidagor, el arquitecto designado a realizar el plan urbanístico de Madrid destaca en 1940 como actos inaplazables: "Por un lado, la revalorización de la fachada como símbolo real de la unidad, de la jerarquía y de la misión del Estado; por otro lado, el acondicionamiento humano del pueblo en barrios que dispongan de viviendas sanas y alegres" (*Id.* 30). Según su plan, efectuado en 1946 bajo el nombre de *Ordenación General de Madrid,* se descongestionaría el casco antiguo con la construcción de nuevas zonas comerciales que ampliarían el centro de la ciudad. En ese proyecto, la cuestión de las chabolas se resolvería con la mejora de las viviendas que ofrecen la posibilidad de reforma y la destrucción de otras. La expansión del centro y la construcción de nuevos edificios, junto con la posición central de Madrid en el mapa de España y la industria fuerte, según Santamaría Barnola, produjeron un contra efecto y empujaron la inmigración de mano de obra sin cualificaciones y sin resolver la cuestión residencial (Santamaría Barnola 38). Sin embargo, conforme España perdía el apoyo alemán a causa de grandes pérdidas de aquellos en la Segunda Guerra Mundial, algunos "megalómanos proyectos de reconstrucción de la ciudad hechos bajo evidentes pautas hitlerianas" desvanecían (Esteve García 16). Hasta la década de los 50, pocos proyectos llegaron a cumplirse, entre ellos la terminación de la Gran Vía, la reforma de la plaza de España, el acondicionamiento del Salón del Prado y la remodelación de la Puerta del Sol (Santamaría Barnola 41), la edificación de nuevos barrios y contenidos como el Estadio Bernabéu (Alemany Indarte, Alemany Indarte y Salinas Aracil 1982), pero el problema de las chabolas quedó sin resolverse. Lo que es más, las chabolas se expandieron de tal manera que formaron "el cinturón de pobreza" denso que obstruía todas las entradas a la ciudad salvo las estaciones de Atocha y el Príncipe Pío (Fernández 61). Madrid de dualidad, de extrema pobreza a la periferia y del proyecto progresista en el centro, es la realidad histórica que se refleja en la novela de Martín-Santos.

Madrid novelesco, sin embargo, es una construcción artística. José Antonio Alonso Lera acertadamente ilustra la multidimensionalidad del espacio literario:

> La escritura en su linealidad contiene ya, con determinados elementos discursivos la espacialidad tridimensional, al igual que, en otro orden de las cosas, el plano del arquitecto contiene en potencia la maqueta o el futuro edificio tridimensional. Pero además el lenguaje literario con sus «figuras» nos multiplica los espacios, nos permite salir del aparente al real, del mostrado al simbolizado, al contener dos significaciones, la literal y la figurada, que nos posibilitan el doble juego espaciotemporal simultáneo, que nos traslada de inmediato a un universo polidimensional, que escapa al tridimensional, tangible y real (243).

La mirada del narrador omnisciente posada sobre la ciudad de Madrid, igual que la perspectiva personal de los personajes, no se restringe a una fotografía panorámica, sino presenta un ambiente angustiado bajo la luz aplastante del "gran ojo acusador" (Martín-Santos 180). Como lo hemos argumentado, el espacio de Madrid está abordado en la novela mediante descripciones, metáforas, metonimias y alusiones que traspasan la realidad espacial y se le aplican varias interpretaciones y funciones en la novela: entre ellas, la del espacio opresor.

Las descripciones del espacio se realizan, contrariamente a la tendencia objetivista del realismo social, desde la perspectiva extremamente subjetiva. La ciudad se nos presenta tal y como la ve el protagonista, desde su propio punto de vista que es, en términos de los planos cinematográficos, el plano normal. A través de los ojos de Pedro, conocemos las calles de Madrid "vividas" y no "fotografiadas". La visión específica de un médico, nota Alfonso Rey, es sumamente orientada hacia lo sensorial. Es decir, el protagonista fija su atención y construye la visión del mundo a través de la óptica organicista. El mismo autor en su ensayo *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial* manifiesta: "Una gran parte de mis facticidades afectan a mi cuerpo. Mi cuerpo es la primera facticidad que tengo que aceptar" (Rey 163). El espacio, entonces, está formado a través de "los sentidos, las sensaciones y las reflexiones del protagonista" (*Id.* 167). Algunas descripciones ambientales se presentan en la voz de un autor omnisciente. Incluso en este caso, el narrador transmite la imagen de la ciudad en el plano normal y comenta lo que observa.

La multidimensionalidad de Madrid de *Tiempo de silencio* reside en el hecho de que el espacio físico se refriere a la realidad urbana de los 40, pero que, al mismo tiempo, a través de las figuras literarias, cuenta las circunstancias de la época inscritas en el espacio público, transmite la crítica del autor y proyecta al lector la ciudad "sentida" desde dentro. Como explica Benjamin Fraser sirviéndose de la teoría levfebriana: "the orderly 'planned city' – the city as it is conceived from above – is undermined through the story at the same time that the 'practiced city' the city as it is lived on the ground – is evoked as a complex and chaotic site" (Fraser 2009 378). El protagonista, quien guía la narración, recorre una gran parte de la ciudad y visita los lugares que mejor retratan la realidad sociocultural de la época. Por lo tanto, los elementos constitutivos del espacio físico novelesco portan la simbología que forma una gran parte del significado de la novela en su totalidad.

5. EL ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS ESPACIOS EXTERIORES

La trama de la novela comienza en el Consejo Superior de la Investigación Científica (luego referido como CSIC), ubicado en los 40 cerca de la estación de la Atocha, y se termina con la partida de Pedro de Madrid por la estación Príncipe Pío. Estas dos localizaciones son las únicas puertas de la ciudad no bloqueadas por las chabolas. El protagonista vino a la ciudad por Príncipe Pío, con las esperanzas de un futuro valioso, y se fue por la misma estación, sin esperanzas de un futuro prospectivo (Martín-Santos 287). Vivía en una pensión de clase media en el barrio de Progreso, en la parte antigua de la ciudad, y trabajaba en la Atocha, que entonces no constituía el mero centro, pero tampoco estaba en la proximidad con las chabolas. En otras palabras, el investigador, durante su vida en Madrid, no tuvo ningún contacto personal con los barrios pobres. En los pocos días que constituyen el tiempo de la narración, el protagonista hizo solo dos excursiones a las chabolas, y este contacto causó su caída. La primera visita, Pedro se dirige a las afueras con la ambición de salvar su proyecto científico con la adquisición de los ratones necesarios para continuar la investigación. La segunda vez que entra las chabolas responde a la llamada urgente de salvar la joven Florita de la hemorragia. Entrado en el contacto con la familia de las chabolas, el destino de Pedro cambia. Los lugares destacados por el autor como el principio y el fin de la trama encuadran la narración con el marco espacial que hace de las chabolas, para un joven intelectual, un lugar de exceso que no se le perdonaría. A pesar de la brevedad de las visitas en las chabolas, el autor dedica mucha atención a las extensas descripciones tanto del espacio como de los habitantes de los dichos barrios en las cuales, según Alfonso Rey, logra su "más alta originalidad estilística" (Rey 64).

La gran diferencia entre dos tipos de espacios públicos de Madrid presentados en la novela es la arquitectura, el plan urbanístico y el simbolismo de las dos partes urbanas. Con estos términos comprendemos las nociones del "orden" aparente y el "desorden" del espacio y de la sociedad que lo edifica. Para enfatizar los elementos de mayor simbolismo, vamos a segmentar el análisis interpretativo en múltiples aspectos, como la fisionomía del espacio público, los materiales de la edificación, la presencia de los órganos institucionales, la presencia

de los contenidos comerciales, culturales y recreativos, el aspecto de las personas en las calles, la diferencia entre lo privado y lo público, y la libertad de movimiento en la ciudad.

5.1. El espacio simbólico y el régimen: Las chabolas y las "subchabolas"

Aunque el centro y la periferia parecen arquitectónicamente desconectados, los dos tejidos diferentes de la ciudad están urbanísticamente conectados. El pasaje que inicia la acción, el "agradable" descenso "desde los altos de Antón Martín" hacia las chabolas, a través de la Glorieta (Martín-Santos 31-40), muy simbólicamente pinta los cambios en el escenario urbano que anuncian la penuria de las afueras. El alejamiento físico del centro geográfico de la ciudad se corresponde con la declinación del estatus económico de sus habitantes o los que la frecuentan, lo que se refleja en el aspecto y el contenido de las calles. Según Enrique Fernández, la peculiar geografía de Madrid, por su inclinación del terreno hacia el río Manzanares que lo rodea, encaja con la división social de la ciudad (Fernández 54). Así, la "aglomerada y promiscua Glorieta" (Martín-Santos 35) se ve al fondo de la cuesta con lo que ya indica la posición intermedia de lo alto del centro y las lejanas chabolas. Pasada la Glorieta, el panorama cambia de tal manera que don Pedro le pregunta a su ayudante:

> – ¿Son ésas las chabolas? – preguntó D. Pedro señalando unas menguadas edificaciones pintadas de cal, con uno o dos orificios negros, de los que por uno salía una tenue columna de humo grisáceo y el otro estaba tapado con una arpillera recogida a un lado y a cuya entrada una mujer vieja estaba sentada en una silla baja. – ¿Esas? – contestó Amador – No; ésas son casas. (Martín-Santos 37).

El protagonista, habitante de una pensión en el barrio de Progreso, en la zona central, nunca estuvo en contacto con el mundo de las chabolas y obviamente desconoce la dimensión de su miseria. Conforme con la metáfora organicista de Pérez Firmat y Fraser que interpreta las chabolas como la metástasis de la ciudad cancerosa (Fraser 2008 150), éstas no pueden cortarse de la ciudad, puesto que el cuerpo urbano experimenta una corrupción no brusca, sino gradual. El contacto definitivo con las chabolas se efectúa cuando Amador, a manera de Moisés al observar la Tierra prometida, señala "un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida" (Martín-Santos 50). La carretera representa lo último de la capital entusiasmadamente planificada para dar lugar al espacio que "florecía" desordenadamente.

Madrid de los 40 fue un área propicia para exhibir el proyecto totalitarista e imperial de la dictadura. *Tiempo de silencio* no se ocupa tanto de reflejar el discurso del orden y progreso en la edificación y expansión del centro, como de minarlo con revelar lo que era la realidad madrileña tapada – los barrios de pobreza extrema que estallaban alrededor de la capital (Muñoz 88). Para agudizar la crítica del estado de aquella masa envilecida por el hambre, el autor se sirve de unas brillantes ironías en las descripciones de los barrios desgraciados que resaltan su condición lamentable y deshumanizadora. Con las comparaciones irónicas, casi absurdas, Martín-Santos recrea un ambiente onírico y "destellante de colores" (Martín-Santos 52) que fuertemente contrasta con las descripciones, según la elaboración de Alfonso Rey (Rey 64-88), en menor o mayor grado objetivas de los grises espacios centrales de la ciudad. Subido el protagonista sobre el montículo que da al barrio de las chabolas, se abre un largo capítulo sobre "los soberbios alcázares de la miseria" vistos en plan total (Martín-Santos 50).

El panorama de la chabola, cubierto de "inverosímiles mansiones" (Martin-Santos 50), descubre una masa de objetos y edificios improvisados, no muy bien delimitados. Enfrentado con la aglomeración caótica, la visión del narrador se deforma y sorprende al lector la existencia de los objetos extraordinarios como "lámparas de cristal de Bohemia" que colgaban de "los techos oscilantes al soplo de los vientos", "las ricas ropas de una abundante colada", "gruesas alfombras de nudo" o "babuchas orientales de alto precio" (*Ibid.*). La similitud aparente con un "alcázar" (*Ibid.*) esplendor de los cuentos de hadas contribuye al ambiente extraordinario de las chabolas. Asimismo, los picos en los tejados de las casuchas sirven "para protección contra los demonios voladores" (*Id.* 57). Las comparaciones algo exageradas, junto con las indicaciones que encontramos en los pensamientos del protagonista, en la posición del poder, o sea de clase social más alta que los moradores de las chabolas, revuelven toda esa zona en un tiempo mítico antes de la civilización.

Mientras los personajes permanecían fuera de las chabolas, parados en el montículo, la voz del narrador pasa a la voz de Pedro quien observa la "armoniosa ciudad" (Martín-Santos 52) y la describe a manera del descubrimiento de una civilización desconocida al Occidente. La extrañeza que suscitan las descripciones de los "primitivos tálamos" y unas burlescas comparaciones con las diferentes sociedades tribales estallan en la dolorosa constatación que

los hombres exhiben la misma naturaleza en todas partes del mundo en la lucha de sobrevivir (*Id.* 53).

Emilio Díaz Valcárcel, apoyándose en la idea de Jacques Leenhard sobre las substituciones lingüísticas, considera que el lenguaje utilizado para retratar las chabolas forma las "zonas de negatividad" (Díaz Valcárcel 52). En estas zonas, los objetos denuncian su utilidad primaria, que es la positiva, para adquirir otra, la negativa. Tal es el ejemplo de los materiales de construcción, en realidad los deshechos de la ciudad. La identidad del espacio chabolista es negativa respecto a la realidad del mundo urbano moderno de la ciudad, lo que pone sus habitantes en la posición sumisa, explotada, del sujeto dominado, bien detallada por el autor con las alusiones a las sociedades primitivas. Fijémonos en los materiales en los que se construye este paisaje suburbano de ambiente surreal:

> Oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con ondulas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con cabeceras de cama estilo imperio de las que se han desprendido ya en el Rastro los latones […], con piel humana y con sudor y con lágrimas humanas congeladas" (Martín-Santos 50).

Como podemos observar, la descripción de los materiales de construcción tampoco es desprovista de la irónica crítica: aquellas zonas están creativamente edificadas de los deshechos de la ciudad y de los deshechos del cuerpo por el impulso de sobrevivir. Incluso el material, que es la basura, orienta hacia la alusión de los excrementos del cuerpo, como cáncer, o en la opinión de Pérez Firmat, más como estiércol (199). Según nuestro análisis, sería más exacta la tesis de Benjamin Fraser quien insiste en la metáfora del cáncer por tratarse de un proceso, un crecimiento nuevo incontrolado (*a new growth*) que vincula el progreso de la enfermedad con el proceso de la urbanización (Fraser 2008 151). Esta misma metáfora del cáncer entendida como un proceso se puede aplicar al proceso de la construcción de las chabolas, que son "proliferante materia garrula de vida, destellante de colores" (Martín-Santos 54), que, descartada de la ciudad, construye una nueva formación dependiente. Las partículas del espacio físico de las chabolas, que son los deshechos de la ciudad, forman su materia al igual que un cuerpo enfermo produce las células del cáncer y forma el tumor. Así, los mismos materiales de

construcción pronuncian la condición marginalizada inescapable de los suburbios y su estado de inversión del discurso progresivo oficial.

Al igual que en el párrafo introductorio se define la ciudad de Madrid histórica y culturalmente, las chabolas se definen por el mosaico de materiales de los que consisten. Como en la cadena descriptiva de la ciudad surgen los conceptos de la artificiosidad y la frustración, en las chabolas se imprimen las ideas de la violencia y la fragilidad. Fijémonos en que las partes constitutivas de este tejido enfermo son "trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación" y "fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre" (Martín-Santos 50). La Guerra Civil y los toros son los fenómenos exclusivamente españoles, y se repiten a lo largo de la novela. Alfonso Rey indica que Martín-Santos, según las pautas de Ortega y Gasset, "liga la corrida de toros a la violencia manifiesta en la sociedad española desde hace siglos. Y no una violencia cualquiera, sino aquella que tiene su raíz en las tensiones sociales" (Rey 221). La Guerra Civil, por otra parte, como la causa directa del hambre que propulsó las migraciones hacia las ciudades en busca de la vida, es ligada directamente con la situación desesperada de los inmigrantes de las chabolas y su deshumanización. Con evocar estas dos realidades españolas, el autor hace la violencia y la dificultad no resuelta de la desigualdad social el constituyente fundamental de las viviendas: el tejido en la materia física de las chabolas. Al mismo tiempo, se señala la condición frágil de las viviendas improvisadas, ya que unos de los materiales son los "adobes en que la frágil paja hace al barro lo que las barras de hierro al cemento hidráulico" (Martín-Santos 50). En este contexto, la fragilidad de la paja puede simbolizar la fragilidad del pueblo frente a los habitantes de la ciudad edificada que gozan de la seguridad física y metafórica del cemento. En efecto, la vida en las chabolas condiciona sus habitantes por una serie de razones, como el decaimiento moral o la falta de higiene básica. Inscribiendo en las viviendas pobres los sellos del carácter nacional, igual que en las fachadas antiguas del centro, se cierra la cadena de causas históricas y efectos contemporáneos, donde el pasado reflejado en los muros, el cemento y el mosaico caótico de los despojos ejecuta sus mortales efectos en la masa sin forma que no tiene otra opción que amoldarse a sus contornos. La represión inscrita en el espacio madrileño se hace visible en las chabolas, donde las mismas partículas del espacio funcionan como su símbolo tangible. En el

centro de la ciudad, la violencia se ejecuta de manera diferente, que es el tema al que volveremos luego.

Para apoyar nuestro análisis de las chabolas como el espacio subversivo de la capital donde se hace visible el pudrimiento moral de la sociedad española, incluimos el corto ejemplo de los objetos religiosos que se encuentran en las chabolas: la "abundancia de imágenes de santos escuchando sin alteración de la tornasolada sonrisa la letanía grandilocuente y magnífica de las blasfemias varoniles" (Martín-Santos 52). La Religión fue uno de los pilares del franquismo y la institución de la Iglesia tuvo mucha influencia en la moral pública en la época (Box 169, Fusi 14). La ironía de los objetos de devoción en el ámbito moralmente decadente refuerza el estado marginal de las barracas.

Pasada la carretera, Pedro y Amador llegan a la zona carente del orden público. Muecas, como tantos otros, actuaba como "arquitecto-aparejador-contratista de chabolas, en feliz ignorancia de planes de ordenación y normas municipales" y "construía […] al libre albedrío de su instinto artístico y de acuerdo con la naturaleza de sus materiales" (Martín-Santos 68). Charlotte Vorms explica en su investigación *Madrid années 1950: la question des baraques* que el mismo plan general de ordenación de Pedro Bidagor del año 1946 que suponía una serie de intervenciones para mejorar el centro de la ciudad, no propone ningún arreglo para el problema de las chabolas. En la gran mayoría de los casos, se trata de las casas ilegalmente construidas en las parcelas legales. Las viviendas, continua Vorms, se toleraban en escaso de otra solución del problema de alojamiento en el centro de la ciudad (50). El mismo autor se refiere al aspecto jurídico de las chabolas e critica la insuficiencia en tratar el problema, ya que la ley espera la oportunidad provechosa para resolver los problemas en el momento "no abandonados, sino simplemente inatendidos" (Martín-Santos 69). Con el *leitmotif* de la ciudad-opresor, la presencia de las leyes públicas y reglamentos sociales en el espacio físico de distintas partes de la ciudad se puede interpretar como la manera de acondicionar al individuo. Por ende, sin someterse a las leyes de ordenación, el espacio de las chabolas, como se evidencia en la novela, es un espacio enredado: "tanteando su camino entre los diversos obstáculos, perros ladradores, niños desnudos, montones de estiércol, latas llenas de agua de lluvia, llegaron hasta la misma puerta principal de la residencia de Muecas" (*Id.* 57). A diferencia de la descripción

de las chabolas vistas desde lejos o de manera general, como aludiendo a la chabola del mismo dueño como la "mansión residencial" (*Id.* 72), en la descripción "sensorial" del caminar por las chabolas ya no hay elementos oníricos. Los objetos en el espacio compartido lucen la miseria de los moradores y formulan la crítica social del autor. Se alude a la realidad jurídica proveniente desde el centro del poder que ignora "la dualidad esencial [que] les impedía integrarse" (*Id.* 69) a lo normativo.

El hueco que se produce entre la ciudad y las chabolas como símbolo de la división del poder económico y social en toda el área urbana madrileña se profundiza con introducir la segmentación de las mismas chabolas. Marinela Muñoz explica oportunamente el enraizamiento de la desigualdad en aquella sociedad:

> La polarización entre la ciudad y las chabolas, mediante un distanciamiento jerárquico, no es más que un espejo de las propias divisiones egoístas de los seres humanos, pues incluso el funcionamiento interno de los precarios establece diferenciaciones, por ello, hay grados de carencias y estrechez en las mismas edificaciones efímeras y quienes pertenecen a los niveles inferiores reúnen en sí mismas toda condición moral y social despreciable para el resto de los "no iguales" (89).

Si al describir las chabolas de Muecas el autor ironiza su naturaleza indigente cubriendo el espectáculo con una capa de color onírico, las "subchabolas" se nos presentan de manera realista en la plenitud de su miseria. El autor destaca el contraste entre el "inmigrante honrado" Muecas (Martín-Santos 144), quien es el propietario legal del terreno de su chabola, y el clandestino Cartucho, quien habita una cueva. La diferencia entre los dos se establece al nivel reglamentario. La legalidad de la construcción, aún parcial, es la prueba del vínculo físico de las chabolas con la ciudad, y la ruptura entre las "subchabolas" y los dos espacios citados. La descripción del espacio exterior se limita a señalar su fisionomía primitiva e indigna:

> Estas chabolas marginales y sucias no pretendían ya como las otras siquiera apariencia de casitas, sino que se resignaban a su naturaleza de agujero maloliente sin pretensiones de dignidad ni de amor propio en estricta correlación con la vida de sus habitantes (Martín-Santos 144).

Como observamos en la cita, la arquitectura, como cualquier tipo de orden público, es inexistente.

Para entender la separación de este barrio "donde el hambre más que la destrudo condiciona la agitación del día y de la noche" (Martín-Santos 127), es preciso entender el estatus de la cultura gitana durante el franquismo. La ideología fascista encarnada en la ciudad es más obvia en la percepción de los gitanos como inferiores (*Id.* 145), basada en el racismo. En los años de la dictadura, hasta 1978, los gitanos fueron sometidos a una vigilancia rigurosa debida a su relativa anonimidad proveniente del nomadismo. Por lo tanto, fueron considerados "potencialmente peligrosos" (García López y Castillo Ortiz 16). A través del personaje de Cartucho y su espacio vital Martín-Santos articula la extrema marginalidad social y espacial del pueblo romaní que los excluía del discurso oficial. En las palabras de los investigadores García López y Castillo Ortiz: "leyes constituyeron el armazón represor que el Estado franquista aplicó a los marginados con el objetivo de apartarlos de la vista para que el estado de normalidad, según los cánones del franquismo, continuara considerándose vigente y obligatorio" (17). La metáfora organicista convenientemente engloba el estado contiguo del pueblo romaní en el espacio y la sociedad madrileña. Es decir, si la ciudad es el cuerpo enfermo y las chabolas son el cáncer, las "subchabolas" serían una capa de suciedad sobre el cuerpo, rechazadas por dos razones. La primera sería la falta de arquitectura como la falta del continente físico que adheriría aquel distrito a la totalidad del cuerpo de la capital, y la segunda la desigualdad de la etnia gitana como una ruptura con la raza pura española tanto con las avecinadas chabolas como en el centro de la ciudad.

A pesar de la ilegalidad parcial de la construcción de las chabolas y la ilegalidad total del "extrarradio" que las define, igual que su ubicación geográfica, como espacios marginalizados, las fuerzas del régimen están presentes para aplicar la Ley en los asuntos morales. El caso central en la novela, la muerte de la joven por el aborto llevó al protagonista a la cárcel antes de que se comprobara la culpabilidad de Muecas y del Mago. Aquellos dos, tras la liberación de Pedro, comenzaron "una navegación previsible por calabozos, cárceles,

tribunales de justicia, penales y comisarías"[2] (Martín-Santos 260). Lo mismo le ocurrió a Cartucho, el morador de las "subchabolas", tras el asesinato de su rival el Guapo con la navaja. (*Id.* 56). En las dos ocasiones, los crímenes ocurrieron en las chabolas, virtualmente fuera de la Ley, y los responsables fueron llevados a la ciudad para ser presentados ante las instituciones de la justicia. Fuera de la cárcel, no obstante, Cartucho "reinaba como señor indiscutido" de su barrio (*Id.* 147) por el miedo de otros, y al Pedro, a la salida de la prisión, le comentó el policía que "deje (usted) tranquilos a los de las chabolas que ellos ya se las arreglan solitos" (*Id.* 251). Parece ser que el objeto de la crítica de Martín Santos es la falta de la reacción de las instituciones estatales ante las condiciones deplorables de las chabolas, menos si la violencia ejercida no va en contra de la moral pública. De los ejemplos citados podemos deducir que el espacio de las chabolas, a primera vista abandonado por el establecimiento estatal, está, no obstante, vigilado. En efecto, en cuanto a las fuerzas de la represión, los barrios de las chabolas no pueden escaparlas, igual que el centro de la capital: el organismo está regido por los mismos reglamentos.

5.2. El espacio simbólico y el régimen: el centro de Madrid

La ciudad de Madrid, portadora del "estilo y norma de capital de Imperio" (Box 165), está retratada de manera diferente. Una parte importante de la crítica de Martín-Santos es esquivar la referencia al proyecto arquitectónico del Nuevo Estado. Solo al principio de la trama, el autor menciona "las calles recién lavadas por la brigada municipal, relucientes los granitos trasladados desde la lejana Sierra y hechos trozos cuadrangulares por ejércitos de incansables canteros" (Martín-Santos 30). Madrid de la novela es una ciudad vívida y dinámica, llena de cafés y tabernas, repleta de una heterogénea masa agitada: "una abundante turba de individuos de diversos oficios todos ellos mal vestidos y sólo algunos de ellos afeitados

[2] Durante el franquismo, explica Ricardo Campos, el aborto recibía una condena moral y persecución especialmente fuerte ya que rompía con la ideología eclesiástica y las políticas pronatales del Estado. Las penas fueron severas para las mujeres que abortaban y para quienes les ayudaban a hacerlo, "siendo especialmente dura con los médicos, matronas, practicantes o 'otra persona en posesión de un título sanitario' " (Campo 70). En la novela, Martín-Santos retrata la opinión pública a través de los comentarios disgustados de quienes se enteraron del asunto, e ironiza la hipocresía de la ley con la declaración de Doña Luisa, la dueña de la casa de prostitución donde la policía pilló a Pedro: "Yo no me dedico a eso. Ésta es una casa honrada, legalmente reconocida" (Martín-Santos 201).

recientemente" (*Ibid.*). Con evitar la alusión a la arquitectura de las calles, tan acentuada en la figuración de las chabolas, el autor invierte el discurso oficial de la época, que idealizaba Madrid como la encarnación de los valores nacionales (Box 154). Más aún, el autor interpreta la ciudad en la clave del totalitarismo.

El espacio material de Madrid, a pesar de carecer el aspecto de sus fachadas, tiene otro valor ambiental: los topónimos que fijan Madrid novelesco en el mapa y las espesas descripciones del ambiente de sus calles y plazas. El universo novelesco, explica Antonio Alonso Lera, contiene en sí "los espacios sugeridos o evocados, y no sólo los narrados o descritos" (Alonso Lera 247). "El Retiro" o "la Atocha" son algunos entre abundantes topónimos que Martín-Santos utiliza para determinar el punto en el espacio, lo que permite a cualquier lector quien conoce Madrid evocar su imagen. Más aún, por las referencias a las ubicaciones exactas el lector establece un verosímil mapa mental de la ciudad, lo que supone un espacio conocido y ordenado. Desde iniciar la odisea de Pedro, se puede trazar su movimiento muy precisamente en el plano de la ciudad, menos cuando pasa por las chabolas donde la ubicación geográfica no se puede precisar por la falta de la nominación de las calles. Miremos el ejemplo del inicio de la salida de sábado por la noche (Martín-Santos 73) o la corrida de Dorita desde la pensión hasta la cárcel (*Id.* 222). Igual es el caso con los servicios o instituciones públicas como el cementerio del Este o las estaciones de trenes Atocha y Príncipe Pío que se pueden identificar en el mapa, y si posible, visualizar.

Algunas de las descripciones de la ciudad están regidas por las sensaciones y observaciones del protagonista. Pedro fija su atención el algún aspecto específico de su alrededor e impulsan su corriente de la conciencia hacia unas meditaciones digresivas. Un ejemplo ilustre de tal irrupción narrativa ocurre al principio de la noche de sábado, cuando Pedro se dirige hacia el café literario. El nombre de la calle Cervantes incita en el flujo de la conciencia del protagonista un micro ensayo sobre el escritor emblemático, mientras la calle misma no se describe sino con los adjetivos "provinciana" y "limpia". El pensamiento se termina con pasar a otro espacio que con sus estímulos sensoriales lleva las reflexiones de Pedro en otra dirección (Martín-Santos 74-77). Tales digresiones permiten al autor elaborar sus ideas al mismo tiempo que enriquecen el ambiente de la ciudad con añadirle otra capa simbólica. La

calle Cervantes es “el espacio que conociera el cuerpo del caballero mutilado” (*Id.* 75). Con la elección de aquella calle como el lugar de paso de su protagonista, el autor ya incluye a incorporar la figura del famoso escritor en el tejido de la ciudad actual.

Tanto durante la noche, como durante el día, las calles madrileñas abundan de actividades de servicio, comerciales y culturales. A lo largo de la novela, los personajes encuentran en su camino tabernas, cafés cantantes, tiendas, tascas, bares y cines. Los motivos de los toros y la canción vinculados con las tabernas y la influencia estadounidense propagada por los cines y cafés literarios con pocos indicadores de la cultura popular de la época. La llamada “cultura de evasión” (Fusi 16) consistía en desocupar los ciudadanos de los problemas pendientes de la sociedad. La diversión, en palabras de Carmen Martín Gaite, creaba un “silencio artificial” (*Ibid.*). Las numerosas tabernas de *Tiempo de silencio* “que se abrían invitadoras a [su] paso a través del paisaje urbano” (Martín-Santos 31) procuraban alivio a las muchedumbres pobres y provocaban desprecio de los ciudadanos. La dueña de la pensión, al meditar su vida, recuerda los episodios borrachos en tabernas con vergüenza y los oculta en las conversaciones. Eran los lugares de juerga flamenca, de canto y baile popular de pueblo que, en sus ojos, “no tenía ni cultura ni conversación” (*Id.* 26). Las cabezas de toros, como símbolos de las cultura y naturaleza del hombre español (Rey 221) a menudo adornan las tabernas (Martín-Santos 18, 73) y así los marcan como los lugares donde se manifiesta la realidad tapada en las calles. Otro lugar que destaca en las calles es el cine, que en sus entradas exhibe “los carteles luminosos y papeles impresos en colores vivos” (*Id.* 222) que desafían el ambiente descolorido de cotidianidad y así atraen grandes masas ciudadanas. Los cartelones llenaban los paseos con figuras de los vaqueros del Oeste (*Id.* 232), que protagonizaban, censurados y doblados, casi la mitad de todas las películas dadas en los cines madrileños en los cuarenta (Fusi 16). Incluso los coches que se veían por las calles eran de marcas americanas (Martín-Santos 232). La clase alta, la única que disponía de cualquier lujo, no tiene contacto con el pueblo, pero padece de la misma ilusión por lo extranjero. La cultura de las masas de la época, manifestada en el espacio físico como social, fue por un lado la evocación sentimental de la cultura tradicional española, con los temas taurinos, folclóricos y religiosos, y por otro, el escapismo hacia la utopía estadounidense (Fusi 16).

El pudrimiento del sistema, no obstante, se materializa en los callejones fuera de las grandes vías centrales. Caminando desde Atocha en la dirección de las chabolas, las fachadas revelan el deterioro social de los habitantes. Los escaparates de diferentes tiendas exhiben todo tipo de mercancías "en confusos montones y grandes mentiras de rebajas" (Martín-Santos 35). En el tono burlesco, el autor enumera los objetos variopintos y baratos, como "las prendas interiores confeccionadas a precio de saldo" (*Ibid.*). La baratija es lo único que un habitante de aquella área puede desear. El autor ironiza el subdesarrollo económico, pero abiertamente critica al pueblo que por su naturaleza soberbia parece incapaz para el progreso:

> Sobre alguna de estas farmacias, cubriendo los viejos balcones de hierro de época anterior a la subida de precio de la fundición, se extendían largos y anchos carteles blancos con letras grandes como zapatillas en las que se leía: Fimosis, Sífilis, Venéreo, Consultorio económico. […] No; bien estaban los consultorios a tres duros y bien estaban los lavados con permanganato en la era de penicilina pues al fin y al cabo, prolongado el tiempo de la cura, intensifican la emoción que deben producir en los pechos viriles estos espaldarazos del erotismo recién hallado, cruces dolorosas que, al no estar exentas de heroísmo, dignifican las funciones más bajas de la naturaleza humana, aunque no las menos satisfactorias (Martín-Santos 36).

La presencia de aquellos servicios indica las necesidades y el estado de la sociedad. Con las inscripciones que evocan las enfermedades venéreas y la escasez económica, la realidad cotidiana se manifiesta y se inscribe en el espacio físico de la ciudad. Más sutiles, pero igualmente persistentes en el espacio urbano de la novela son los olores. Cerca de la Glorieta se siente el olor "de los calamares (podridos) fritos en aceite de oliva recalentado del día anterior y de tres o cinco días atrás" (Martín-Santos 35) y en algún callejón hacia la plazuela de Progreso "llega un olor de fritanga, de churro, de porras calientes" (*Id.* 113). El olor al aceite frito, que es un olor espeso e intenso, añade al sentimiento de la decadencia y la preocupación que prevalece en el ambiente del centro de la ciudad.

El elemento constante en las descripciones del ámbito urbano es la presencia de los cuerpos gubernamentales del orden público y la vida cívica organizada. Es decir, el centro de la ciudad funciona bajo la vigilancia estatal y está regido por la presencia de diversas instituciones. Los diferentes servicios, como el transporte público, la asistencia médica, la brigada municipal, la prisión o los ministerios están presentes en la novela como las

manifestaciones públicas del sistema político. En el párrafo introductorio sobre las características de la ciudad de Madrid, Martín-Santos introduce la crítica del sistema con especificar que la capital es

> una esfera radiante […] por sí misma, sin necesidad de orden arquitectónico, radiante por el fulgor del sol y por el resplandor del orden tan graciosa y armónicamente mantenido que el número de delincuentes comunes desciende continuamente en su porcento anual según las más fidedignas estadísticas (Martín-Santos 19).

Esta evocación del orden franquista se reitera a lo largo de la trama hasta culminar con la detención de Pedro y la peregrinación de su amigo Matías por las oficinas de personas influyentes con el fin de liberar a su amigo de la prisión. El autor, opositor del régimen, experimentó la opresión totalitarista en tres encarcelamientos. Con un tono amargo, el protagonista compara la devoción religiosa con "un temor reverencial más positivo ante las fuerzas del orden público igualmente omnipotentes" que siente el pueblo en las chabolas (Martín-Santos 53). La ciudad, el órgano central del Estado, a través de las instituciones, como comisarías, manicomios o cárceles, priva a sus habitantes de toda libertad (*Id.* 19). A diferencia de la violencia abierta entre los residentes de las chabolas que se manifiesta de forma corporal y que está inscrita en aquel espacio, una violencia que estalla bruscamente, la violencia que proviene desde el centro del poder persiste como una presencia latente en cada momento. En una violencia "anónima e institucionalizada" (Rey 199) que se aplica a todos bajo la autoridad del gobierno. Tal forma de la violencia silenciosa se ejerce fuera de la vista pública, en los espacios recluidos, con el objeto de castrar y asimilar al individuo o hasta digerir y expulsarlo, como le ocurrió a Pedro por la transgresión contra el moral. En el espacio exterior, la violencia persiste como potencial silencioso sobre cada hombre.

El sentimiento de la amenaza en la ciudad se manifiesta en el empleo del adjetivo "municipal" cinco veces a lo largo de la novela. El autor recurre a la palabra "municipal" en vez de "estatal" o "gubernamental", que no se usan en la novela, aunque se trate de las leyes a nivel nacional. De este modo se confirma la visión de la ciudad como metonimia de toda España y como una voluntad superior a la voluntad individual. Con un sarcasmo burlador que provoca angustia el autor sitúa la masa ciudadana en estado lamentable sobre las calles limpias y pavimentos hechos por la brigada municipal (Martín-Santos 30) o indica que en aquel mundo

solo se permite la felicidad en los lugares aprobados por las ordenanzas municipales (*Id.* 278, 285). La ideología conservadora fue el conductor de la organización municipal. Así, la ley protegía las casas de prostitución, ya que éstas fueron necesarias para buen funcionamiento de las familias católicas donde el papel de la madre fue desprovisto de la sexualidad (Phaeton 162). La sociedad patriarca aseguró al hombre el acceso legal, e incluso moral (acordémonos del marido de la dueña de la pensión), a la sexualidad (Guillén Lorente 502). Martín-Santos describe la guardia municipal que "provee al buen orden en la zona al mismo tiempo con una prudente reducción del alumbrado público" (Martín-Santos 99, 108). Jacqueline Phaeton explica que la regulación legal de la prostitución "estableció una vigilancia estrecha de los dominios privados de los españoles tal como la sexualidad, haciendo del desahogo masculino una modalidad para intentar aniquilar toda veleidad de protesta social y política" (Phaeton 163). El autor contrasta la presencia muda del opresor en varios aspectos de la vida ciudadana con la ausencia de mismos en alguna taberna de las chabolas que funciona bajo las leyes "que no podían ser municipales", sino las de hambre (Martín-Santos 128). La ironía reside en el hecho de que la ley hipócrita domina las esferas privadas del hombre, pero no se interesa en resolver los problemas de la capa social más baja.

5.3. Los ciudadanos como parte del ambiente urbano

La ciudad orgánica de la novela comprende a las personas como su elemento integral. Como lo interpreta Benjamin Fraser: "the city is the body just as the body is the city" (Fraser 2008 154). El aspecto y las acciones de los viandantes, como las reflexiones del protagonista sobre ellos todos forman el conjunto de la ciudad.

Por la gran crisis tras la guerra que causó una oleada de la inmigración del pueblo hacia los centros urbanos, Madrid de la época fue abarrotado. Cada persona en la ciudad, unida a otros "por una misma voluntad" (Martín-Santos 18), es decir, sin voluntad propia, formaba parte de ella. La numerosidad de personas y la "des-individualización" se destaca con el nombre colectivo que los designa, como la muchedumbre (Martín-Santos 78, 84, 160, 161, 232, 233, 234, 273, 283, 284) o el rebaño (Martín-Santos 193, 232, 286). La muchedumbre en las calles madrileñas es, a diferencia de los de las chabolas, bastante heterogénea. Se subraya en múltiples

ocasiones la diversidad de oficios que ejercen los ciudadanos (Martín-Santos 18, 30), siendo el elemento unificador el decaimiento socioeconómico de todas las capas sociales.

Alfonso Rey distingue cinco estratos sociales que aparecen en la novela: la alta burguesía, representada por Matías, la clase media de profesionales universitarios a la que pertenece Pedro, el abogado y los funcionarios como Similiano, la pequeña burguesía encarnada por el mundo de la pensión y el subproletariado miserable de las chabolas. El quinto estrato serían los empleados y los obreros que no forman parte de la acción, pero "discurren por el fondo como sombras", más una serie de personajes difíciles a clasificar (195). La diversificación de Gil Casado reparte aquella sociedad en tres clases sociales: la clase baja, la clase media y la clase alta caracterizadas por los lugares en los que se encuentran, "zonas bien delimitadas y separadas en la novela" (277). En ambas clasificaciones, los investigadores se valen de todos tipos de espacios – el interior como exterior. Puesto que el espacio público exterior está compartido por todos sin una clara distinción de los caracteres individuales, como bien se ve en el empleo de nombres comunes, en este análisis examinaremos los personajes tales y como aparecen en las descripciones de los espacios exteriores e interpretar su modo de ser como partículas de aquel espacio compartido.

El autor no precisa las circunstancias vitales de los ciudadanos más que con su apariencia en el público. Al iniciar la marcha hacia las chabolas, se observa la masa mal vestida: "Los trajes de los viandantes de colores indefinibles entre el violeta pálido, el marrón amarillento y el gris verdoso" (Martín-Santos 30). Esta observación está seguida por la reflexión sobre las causas químicas de tal gastamiento de trajes y con definir la ropa que deberían poner "los ciudadanos de referencia", que son "algodones made in Manchester de color rojo rubí, azul turquí y amarillo alhelí (*Ibid.*)" que acentúa el malestar de los españoles adscribiendo los colores vivaces al extranjero. Sabemos que la masa definida por el ropaje gris y gastado pertenece a "a muchedumbre de la clase intermedia" (*Id.* 160), que comparte el estado económico con la baja burguesía, como la novia de la protagonista envuelta en "vestiduras grises cotidianas" (*Id.* 271). Enrique Fernández considera el enfoque al ropaje de los viandantes como "uso irónico del discurso etnográfico" (56), ya que este indica un contexto social más amplio. Es cierto que la ropa tiene la función de indicar el deterioro socioeconómico de la gran

parte de los ciudadanos, y le añadiremos el vincular simbólicamente las personas con su entorno físico. Notemos que la uniformidad cromática de los ciudadanos está en acuerdo con el ámbito. En el centro de la ciudad los habitantes están envueltos en los colores grises que se corresponden con el cemento de las calles, mientras en el ambiente ecléctico de las chabolas no sorprende encontrar la chica que parece estar "calzada con babuchas orientales" (Martín-Santos 51). Así, se realiza la unidad visual de la ciudad y sus habitantes que forman un mismo cuerpo, o mejor dicho, la misma parte del cuerpo.

La uniformidad de la masa en las calles se refuerza con el empleo frecuente de la palabra "gabardina". La última frase de la larga enumeración de las características de la ciudad se refiere a los "autobuses de dos pisos que echan humo cuanto más negro mejor sobre aceras donde va la gente con gabardina los días de sol frío" (Martín-Santos 16). Por las circunstancias que se adscriben a cada referencia a las personas en gabardinas, sabemos las gabardinas encubren la presencia de la clase obrera anónima en la novela. Mientras la frase citada no determina la posición social de las personas que las llevan puestas, otras menciones dan a entender las condiciones de aquella gente. Describe el autor que los ladrillos robados se llevan en los bolsillos de las gabardinas hasta las chabolas donde sirven como material de construcción (*Id.* 50), y que los obreros jóvenes en rozadas gabardinas "mejor provistos biológica que crematísticamente" circulan por el barrio de los prostíbulos por la noche para luego "huir en silencio, como si una maldición los persiguiera" (*Id.* 99, 111). De esta manera, junto con el empleo de los nombres comunes que designan las masas, la ropa que llevan puesta enfatiza su anonimidad.

El ambiente opuesto, en el que se presenta otro vestimento, es la noche de la verbena. La feria, aunque "cuidadosamente establecida por los cuidados de la tenencia de alcaldía solaz del pueblo bajo" (Martín-Santos 282) es una de las pocas ocasiones de alejarse de la cotidianidad. En ese contexto, se resalta la imagen de la muchedumbre (*Id.* 273) que se permite el lujo de vestir lo mejor que tenía: las bufandas blancas de seda, mantones de manila normalmente colgados en las vitrinas, los buenos calzados (*Id.* 277, 279). La tragedia que ha de romper el raro momento de la felicidad se anuncia con el "hombre vestido de negro" (*Id.* 281). El multidimensional espacio novelesco se recrea mediante varias sensaciones, por lo que los

colores y las texturas de los ropajes de la gente tiene un papel importante en la formación del ambiente y la caracterización de la "muchedumbre" que circula por los espacios exteriores. La masa grisácea, la materia plasmática del organismo de la ciudad, refleja un estado de resignación, mientras la blancura y la fineza de las sedas puestas para la feria manifiestan un brote del optimismo oprimido.

Además de la ropa de los madrileños, llama la atención su comportamiento en el público. Enrique Fernández, al comparar el Madrid de Galdós con el De Martín-Santos, nota la gran diferencia en el modo de uso del espacio público. En la época de Galdós, señala el investigador, los espacios exteriores servían como lugares de encuentros y de ocio (Fernández 58). En *Tiempo de silencio,* el protagonista recorre una gran parte de la ciudad sin detenerse para conversar con otros viandantes. Cuando pasa por la ciudad, es para desplazarse desde un lugar hasta otro. Salvo la mención de las mujeres en el barrio de las chabolas que jugaban a la brisca sentadas sobre latas vacías fuera de las casuchas (Martín-Santos 51), el enterramiento de Florita y la verbena, los encuentros tienen lugar en los espacios interiores – en las viviendas, en el prostíbulo o en las tabernas, cafés y bares. Incluso en tales casos, como en la cafetería cerca de calle de San Marcos, que Pedro observa mientras camina hacia el prostíbulo, persiste un silencio (*Id.* 95). Durante el día, la gente forma una "abundante turba de individuos" (*Id.* 30) transcurre en varias direcciones. Durante la noche, Pedro encontraba "hombres de paso rápido, solitarios, ceñudos, con el sombrero hundido en la frente [que] lo evitaban" (*Id.* 112). Él mismo, por estar "fuera de hora", se asimila a este comportamiento. Alfonso Rey atribuye aquel comportamiento apresurado de los ciudadanos a la constante amenaza del hambre, que "dirige la vida de muchedumbres enteras" (175). Por la realidad histórica de la dictadura, podemos leer en el ambiente de la desconfianza en las calles novelescas como el temor a la denuncia. Durante la Guerra Civil, muchas personas se vieron obligadas a denunciar las actividades de sus vecinos o conocidos. Terminada la guerra, la vigilancia sobre los ciudadanos continuó de forma legitimada. "La maquinaria represora del nuevo régimen estableció también un aparato legal dirigido a compeler a diversos colectivos sociales a proporcionar detalles sobre su actuación y la de otros", explican Oviedo Silva y Pérez Olivares (308). La razón de tal conducta no se menciona ni razona en la novela, sino que se nos presenta como una simple observación. La

masa enajenada, que sin comunicarse funciona como unidad, indica la existencia de una fuerza exterior que opera sobre ellos. Su incomunicación, sea consciente o no, según ambas explicaciones apoya la interpretación de la ciudad como un ente opresor. Con unas observaciones agudas y bien distribuidas, Martín-Santos con maestría evoca el ambiente sofocante de aquel Madrid donde la individualidad y la autonomía de decisión se suprimen en el agarro de la ciudad totalitarista que reduce los seres humanos al cemento sin forma que bajo la regula municipal ha de construir un futuro progreso.

5.4. La accesibilidad del espacio público: restricciones de la clase y de género

Hemos sostenido que en la novela los espacios se vinculan con ciertas clases sociales. En cuanto a las calles madrileñas, la libertad de presentarse en la ciudad y de moverse por el espacio público no se niega a ninguna clase específica de la sociedad. Los desplazamientos de los personajes y las circunstancias de la transgresión de su espacio correspondiente indican las restricciones de clase y género de aquella sociedad, y un aspecto de la crítica social de Martín-Santos se hace más evidente.

El único personaje que recorre los espacios de todos los estratos sociales presentados es el protagonista. Perteneciente a la clase media profesional que trabaja en la institución de investigación científica tiene la oportunidad, y el permiso implícito de la sociedad, de presentarse fuera de su ámbito social designado. Refiriéndose al protagonista, Enrique Fernández sostiene que los desplazamientos de Pedro en el curso de la novela reflejan sus cambios interiores hasta el fracaso existencial y la destitución final de la ciudad (53). Ciertamente, los desalojos del protagonista tienen la función de dibujar el esquema simbólico de la vida interior y social en el mapa geográfico, pero estos movimientos por el plano de Madrid nos señalan la autonomía de Pedro de moverse por la ciudad conforme su propia agenda. El investigador se dirige a las chabolas para salvar su proyecto científico o para contestar la urgencia médica, deambula el centro de la ciudad el sábado por la noche para divertirse con su amigo, visita el prostíbulo, una conferencia en la casa burguesa y la verbena sin restricciones obvias. Debido a su estatus social y su género, Pedro tiene la posibilidad de presenciar todos los espacios sociales presentados en la novela. Su asistente, Amador, también tiene el acceso

libre a los espacios públicos y su amigo acomodado Matías se restringe al centro de la ciudad por no tener ningún contacto con el mundo de las chabolas. La vida de estos tres hombres se desarrolla dentro de los límites geográficos de la ciudad, donde se alojan, trabajan y divierten de maneras diferentes. Los tres hombres se mueven de manera libre por los espacios exteriores como interiores según su propia voluntad y las posibilidades económicas.

La presencia de la clase baja en los espacios urbanos se nos presenta de modo diferente. El espacio urbano de *Tiempo de silencio* es fragmentado, señala Enrique Fernández, por la ruptura del "concepto de ciudad como microcosmos en el que conviven y se relacionan las clases sociales" (Fernández 54). Recluidos en el sentido espacial y social, las clases bajas están presentes, pero no incorporadas, en la ciudad. Tal es el caso de la familia de Muecas que se aprovecha de la basura ciudadana para sobrevivir (Martín-Santos 34). El padre de la familia, para intentar ganar dinero, se ocupa de cazar gatos y perros callejeros para venderlos, en medio de la calle o en el Retiro a escondidas, a Amador quien procura los animales al CSIC. (*Id.* 40). Similarmente, los gitanos de las "subchabolas" se marchan a la ciudad para tocar y bailar en las tabernas o cafés cantantes de mala fama hasta reducir sus recursos a la mendicidad (*Id.* 26, 74, 144). La ciudad, en estas ocasiones, los devora para expulsarlos como "quien se sacude las migajas de los que ha estado merendado" (*Id.* 145). Incluso en la ocasión del entierro de Florita en el cementerio del Este, donde se iguala su estado con otros madrileños, ya que se trata del "servicio prestado a cada ciudadano" (*Id.* 175), a la familia no se admite la ceremonia digna. De nuevo, a los pobres se les concede el espacio marginalizado: "un terreno vago e indelimitado" (*Id.* 174) donde los muertos se colocan verticalmente. Por la investigación de la muerte sospechosa de la joven, su cuerpo tuvo que ser exhumado y llevado a los médicos forenses (*Id.* 179). La madre de Florita se dirigió a la ciudad para asegurarle la inhumación cristiana y redimirle el sufrimiento, pero las circunstancias lo impidieron. La presencia de la clase baja, aunque persistente, es interrumpida por el implacable impulso de la ciudad de expulsarlos como para no contagiarse. Con su aspecto inequívoco que destaca de la masa, los pobres son unas partículas que deambulan por la ciudad, sin pertenecerla. El rechazo constante de la ciudad refuerza la crítica de la miseria de las chabolas. La ciudad tiene al pueblo pobre como sus rehenes que al mismo tiempo logran sobrevivir de sus deshechos, ya que

silenciosamente, en ausencia de solución adecuada, se permite la catástrofe humana de las chabolas, pero se encuentran completamente incapaces de formar parte funcional de aquel espacio.

El problema de la opresión de género en la sociedad machista de aquella época se trata en la novela desde varios puntos de vista. La figura de la mujer era restringida a pocos papeles: la buena mujer de la casa, la mujer mala de la calle o la monja (Guillén Lorente 500). La mujer fue destinada principalmente para el rol familiar, como buena madre y esposa, en el ámbito doméstico (Moreno Seco 166). Las mujeres retratadas en *Tiempo de silencio* ofrecen un cuadro más variado. La presencia de aquellas mujeres en el espacio exterior de Madrid novelesco, que también es un espacio público y político, es significativo en el contexto de la crítica social del régimen nacionalcatólico. En efecto, un gran número de los personajes femeninos está emplazado en los ámbitos privados, como la pensión de huéspedes de las tres mujeres solteras, la casa burguesa de la madre de Matías, la chabola de Muecas, el prostíbulo de doña Luisa, o incluso la prisión. Estas mujeres no se reducen a los estereotipos, aunque la libertad femenina de movimiento en el público padece las restricciones morales y legales.

Podemos observar que los desplazamientos de estas mujeres en el tiempo narrativo solo ocurren en las ocasiones extraordinarias o "justificadas". La esposa de Muecas estaba confinada a las chabolas hasta dirigirse hacia la ciudad, por su propia cuenta, para proporcionar el entierro a su hija fallecida (Martín-Santos 164). Las mujeres de la pensión, cuyas condiciones de la vida se hicieron difíciles con quedarse sin padre/esposo, insisten en la buena imagen de mujeres honestas de baja burguesía. La hija de la dueña, cuando se le pregunta, se empeña "que sí, que ella nunca salía de casa y menos por la noche" (*Id.* 276) o que solo se movía "de casa a la iglesia, de la iglesia a casa" (*Id.* 268), lugares decentes para una mujer. Al contrario, la juventud de la misma mujer, vivida antes de la guerra, era llena de bailes, tés danzantes y luego las tabernas de mala reputación, lo que horrorizaba a Pedro al oírlo (*Id.* 26-27, 47), o que se aprovechaba de ir a la misa para quedarse en la ciudad con alguna amiga (*Id.* 140). Del mismo modo, la novia de Pedro sale de la casa corriendo, "aunque era ya después de cenar, por el pasillo y apenas protegida por un abrigo de paño" cuando se entera de la desgracia de su prometido (*Id.* 222). Si no en la misa, o en la situación de gran perturbación emocional, las

mujeres necesitaban la compañía de Pedro, u otro hombre, para salir (*Id.* 49, 268). En los casos de encontrarse en los "ambientes peligrosos" como es la verbena, las mujeres fueron sometidas a la vigilancia de los cuerpos estatales que guardaban su moral (Guillén Lorente 501, Martín-Santos 274). La apariencia pública de la mujer en *Tiempo de silencio* es, por lo tanto, el marcador del control riguroso que sobre ella se ejercía.

Las mujeres anónimas de otras clases sociales se mencionan en pocas ocasiones. En el ambiente diurno, entre la muchedumbre gris aparece la "mujer con un niño de pecho" que vende billetes de metro una mañana de invierno (Martín-Santos 18) o "mujeres atractivas aunque sucias" acompañadas de hombres feos (*Id.* 34-35). También pasan por la calle "muchachas apetecibles […] algunas de las cuales […], a juzgar por su aspecto, gozaban de un nivel económico, profesional y hasta amoroso conquistante superior al suyo" (*Id.* 33) que parecen esquivar el reducido campo de actividades destinado a la mujer.

Lo que resulta interesante es la atención dedicada a las mujeres en el ambiente nocturno. En la andanza de la noche de sábado, Pedro nota varias mujeres "de aspecto inequívoco" (Martín-Santos 74). El Madrid de noche invierte el estado "normal" del día, es decir, parece mucho más poblado por las mujeres. El autor se sirve de eufemismos para aludir a la profesión de aquellas mujeres, pero el mero hecho de estar en las calles en las horas oscuras ya indica su marginalidad social. En los casos citados, se trata de las prostitutas, las mendigas o, de todas formas, mujeres que no encajan en lo ideal (*Id.* 74, 93, 95, 113), puesto que el Estado prohibía el trabajo nocturno de las mujeres, y salir sin la compañía masculina no era propio de mujer casta (Guillén Lorente 500). Su presencia en la novela, aparte de las prostitutas del burdel de doña Luisa, no va más allá de la observación del protagonista. No obstante, por algunos detalles sugestivos se puede deducir el estado de las mujeres. Por ejemplo, al principio de la noche, Pedro observa los caros coches descapotables "para que se vea la cabellera rubia de la mujer de precio o su estola de visión" (Martín-Santos 77). Más tarde, nota "una mujer rubia que trotaba rumbo al próximo local iluminado y les fue arrebatado sobre un carro de fuego" (*Id.* 93). Si el lector vincula las dos menciones de la mujer rubia que aparecen en el mismo contexto, puede deducir que se trata de la misma persona y suponer el curso de la tarde de aquella mujer.

En el espacio novelesco de *Tiempo de silencio* las mujeres de todas clases sociales tienen un papel más sugerente que los ciudadanos masculinos. Su mera presencia lleva el marco ideológico, ya que la ley de la época restringía su libertad de presentarse en los espacios públicos con un sistema de vigilancia sistemática (Guillén Lorente 501). Martín-Santos logra representar la situación de la mujer mediante varios elementos, entre ellos, la vivienda y la libertad de movimiento que en el caso masculino se sobreentiende.

5.5. Espacios sagrados

Vale destacar que en las descripciones minuciosas de Madrid no figuran las construcciones sagradas, aunque se trata de la época de la dominación ideológica del catolicismo y de un "impulso extraordinario" de la arquitectura religiosa que comprende nuevas iglesias, seminarios, y otras edificaciones de función religiosa (Fusi 14). Al principio de la novela, Madrid se define como la ciudad que no tiene catedral, lo que se repite tras la derrota de Pedro y su encarcelamiento: "[…] si efectivamente a lo largo y a lo ancho de este territorio tan antiguo hay más anillos redondos que catedrales góticas, esto debe significar algo" (Martín-Santos 223). Las catedrales, así evocadas, según Alfonso Rey simbolizan la "la altura de la civilización europea" (72), que España, según la crítica del autor, no alcanza. Los anillos redondos, las plazas de toros, abundantes en aquel territorio, demuestran la naturaleza española que en fondo es destructora, como ya lo había aprobado su historia imperialista:

> […] coincidiendo históricamente con el momento en que vueltos de espaldas al mundo exterior y habiendo sido reiteramente derrotados se persistía en construir grandes palacios para los que nadie sabía ya de donde y de qué galeones podía llegar el oro, será debido a que aquí tenga una especial importancia para el hombre y que asustados por la fuerza de este odio, […], se busque un cauce simbólico en que la realización del santo sacrificio se haga suficientemente a lo vivo para exorcizar la maldición y paralizar el continuo deseo que a todos oprime la garganta. [3](Martín-Santos 224).

[3] Fuera del contexto del análisis de la ciudad, no podemos omitir otra crítica significante que hace el autor en este pasillo. Juan Pablo Fusi en su artículo *La posguerra como circunstancia* explica que la historiografía de los años 40 invirtió grandes esfuerzos en establecer la historia "oficial" de España que tenía como objetivo promover el pasado glorioso e imperial del país en la época de los Reyes Católicos y la expansión ultramarina como el símbolo del nuevo Estado franquista (Fusi 15). Luis Martín-Santos en el párrafo citado rompe con la idea imperialista describiéndola como artificial e inválida.

Si transferimos la comparación a la realidad de la posguerra pintada en la novela, llegamos a una crítica puntiaguda: el pueblo español, a lo mejor, no es capaz de traspasar su orgullo de casta, de este "cierto tipo de hombre al que inexorablemente pertenecemos" (*Ibid.*), y que es autodestructivo. Cerrarse en sí mismo, construirse "grandes palacios" y las fachadas relucientes en la capital con el oro proveniente de fuera, esconderse tras la doctrina católica que va de la mano con el poder político, pero quedar vacío de contenido y arruinado detrás de megalómanos edificios es lo que encarna la capital sin catedral: una ciudad artificial.

En su borrachera, el flujo de la conciencia provocado por sentir el agua fría en la cara le lleva al protagonista a las asociaciones de bautizo, la purificación, la lluvia, el suicidio y la catedral:

> Este pueblo no tiene agua. En qué río poder caer aquí si desde el viaducto cae el suicida sobre tejas romanas. El suicida del viaducto, juntito a donde debiera estar la catedral y solo luce el esplendor de la Casa. Viaducto para borrachos cogidos en una trampa" (Martín-Santos 121).

El Viaducto de la Partida, colocado cerca al lago del parque Casa del Campo, al que se refiere el autor, está completamente carente de agua. Desde encima del viaducto se observa el Palacio Real, donde hoy en día se ubica la Catedral de Santa María la Real de la Almudena. La construcción de la catedral duró más de cien años, desde 1883 hasta la consagración en 1993 (Gómez-Heras y Fort González 35). En 1949 desde el lugar descrito solo se podía ver el edificio inacabado. En este pensamiento ansioso del protagonista, la ausencia perturbadora de la catedral como símbolo de la pertenencia a la Europa, casi como símbolo de la salvación, lleva a la derrota total. Si la ciudad metafóricamente representa el cuerpo de la sociedad, la catedral tomaría el lugar central del corazón carente. Por lo tanto, y de acuerdo con Alfonso Rey, la catedral no tiene, a diferencia de otros lugares sagrados que se mencionan, el papel de representante religioso, sino de representante cultural.

Otros espacios eclesiásticos, como las iglesias, no figuran como partes de la narración, pero el autor alude a su existencia irónicamente en algunas, pocas, ocasiones. Así, se refiere a los prostíbulos como a los "templos de celebración de los nocturnos ritos órficos", que se encuentran en "la inmediata proximidad de los lugares sagrados" (Martín-Santos 99) donde suplican mendigos (*Id.* 113). Con destacar tal posición en el espacio de las dos zonas

incompatibles, el autor de manera burladora ironiza la hipocresía del sistema fascista. Así, se refiere a los prostíbulos como a los "templos de celebración de los nocturnos ritos órficos", que se encuentran en "la inmediata proximidad de los lugares sagrados" (Martín-Santos 99) donde suplican mendigos (*Id.* 113). Otra inversión se hace en la ocasión del entierro de Florita. Su madre se dirigió a la ciudad, donde se puede "escuchar [como en su aldea] la campana de una iglesia tañir a un muerto" (*Id.* 164), para darle a su hija el sacramento cristiano. Aquí se menciona la presencia de las iglesias, pero luego se efectúa la comparación de los edificios en el Cementerio de la Almudena (posiblemente la misma Capilla de la Almudena) con las pagodas: "El Este había desplegado a la luz del sol todas sus galas alucinatorias de jardín encantado del Bosco. Los puntiagudos tejados de las pagodas alzaban sus tejas de colores hacia un espacio oriental" (*Id.* 178). Explica luego que se trata de los "edificios concebidos por un arquitecto alocado en el momento de la apoteosis del mal gusto primisecular" (*Ibid.*), con lo que concluimos que se trata de una burla de estilo arquitectónico. No obstante, entre tan pocas alusiones a las instituciones católicas, comparar el espacio sagrado católico con el equivalente en otra religión, especialmente en el contexto de la muerte de una joven por el crimen de su padre y cuya madre insistía en el sacramento católico, puede ser considerado como burlesco, o más bien, la negación de la presencia de los valores católicos.

De modo similar, al mencionar que Dora, madre de la Dorita, el domingo por la mañana se fue a la misa (lo que implica la existencia de la iglesia en el centro de la ciudad) el autor no duda en mencionar que después de la misa la señora posiblemente va a "dar una vuelta por el Paseo del Prado o hasta a tomar un vermut en un aguaducho del Retiro" (Martín-Santos 140). En otras palabras, salir a la misa ofrece la ocasión de divertirse. En comparación con la presencia de otros espacios públicos en la novela, o las instituciones que se mencionan, iglesia figura sorprendentemente poco y en los contextos negativos. Así, se refiere a los prostíbulos como a los "templos de celebración de los nocturnos ritos órficos", que se encuentran en "la inmediata proximidad de los lugares sagrados" (Martín-Santos 99) donde suplican mendigos (*Id.* 113).

5.6. Los espacios cerrados: La noción de la privacidad

El espacio público en la mayoría de los casos en la novela se refiere a los espacios exteriores de la ciudad. No obstante, incluso algunos espacios cerrados funcionan como públicos por varios grados de permeabilidad a las calles. Estos espacios se definen por la posibilidad de privacidad de sus moradores respecto al público, y por lo tanto tienen la noción de la clase.

Si nos enfocamos en el espacio de las chabolas, notaremos que las descripciones de aquel barrio no definen claramente el nivel de la separación de los espacios interiores de los exteriores. Se precisa que las viviendas están "pegadas las unas a las otras" (Martín-Santos 50) y que algunas partes de las chabolas están "ocultas a la vista desde la entrada por una tela colgante de color rojizo y la naturaleza indefinida" (*Id.* 59). Aquel espacio, carente de la separación interior en habitaciones, presenta las barreras físicas muy débiles hacia afuera, lo que implica el grado muy bajo de la privacidad y la protección. En la ocasión de la operación de Florita, la culminación trágica de la novela, en la chabola están presentes "los múltiples asistentes al acto", que tienen el único vínculo de ser vecinos de la chabola (*Id.* 130). La privacidad y la dignidad, en este caso estrechamente vinculadas, en el contexto de las chabolas desaparecen completamente, ya que nada puede quedar oculto. El interior no cumple la función de proveer el espacio seguro al individuo. Lo interior se fusiona con lo exterior, lo privado con lo público, por lo que podemos considerar el espacio caótico de las chabolas casi completamente público. Los habitantes de las chabolas comparten su condición y clase social en el contexto social más amplio de Madrid, por lo que la reclusión espacial no puede ser considerara, como en el centro de la ciudad, en los términos societales, sino individuales. El espacio de las chabolas se define con respecto al centro de la ciudad, y no con el contraste cerrado/abierto. Como el pueblo condenado a las afueras se uniforma por su estatus social, su espacio se unifica de la misma forma: el espacio privado supone un rasgo individual en el espacio que los separa del espacio público y en las chabolas este rasgo se anula.

En el centro de la ciudad, donde conviven varias clases sociales, el espacio privado tiene el valor identificador. Los espacios exteriores se separan de los interiores por las fachadas

y las puertas, lo que permite la separación de la vida privada y la vida pública del hombre. En los dos casos siguientes, trataremos de los espacios híbridos, que son cerrados pero hasta un cierto grado públicos, lo que conlleva insinuaciones de clase, poder económico y género. El prostíbulo donde acude Pedro para esconderse por su apertura a los desconocidos es un espacio medio privado, igual que la pensión en el Progreso. Las mujeres viven y trabajan en el mismo espacio, es decir, las mujeres abren sus espacios privados y proveen diferentes servicios por la necesidad de ingreso. Las leyes impuestas sobre el trabajo femenino restringían las posibilidades para mantenerse a las mujeres sin protección masculina. El autor representa los espacios de las mujeres de dos clases sociales. El burdel de doña Luisa se define en varias ocasiones por su vínculo directo con la calle. La misma dueña "enviaba a los despojos de la calle bien hacia el salón, bien hacia una cierta sala de espera siempre vacía de mujeres" (Martín-Santos 101). Después del servicio, "cada poseída guiaba hasta la calle a su galán de una hora" (*Id.* 111). De esta manera, el piso de las trabajadoras del burdel, espacio opuesto al ideal del hogar familiar y piadoso que tiene la mujer por su pilar (Moreno-Seco 167), se convierte en un lugar medio público de paso nocturno para los hombres. En cuanto a la pensión en la que vive el protagonista, se trata de un espacio constantemente compartido. Las dueñas tienen que compartir una gran parte de la casa con los inquilinos, por lo que no calificamos la pensión como el espacio medio privado. No obstante, como se trata de las estancias temporales más largas, por la casa de huéspedes no pasa la gente desconocida. Su falta de la privacidad y de la comodidad burguesa a la que las mujeres aspiran se manifiesta en la ocasión de celebración de compromiso de Pedro y Dorita, cuando la dueña se niega a invitar todos los huéspedes (*Id.* 264), o en el hecho de que el acceso al salón después de la hora de cenar se consideraba una privilegia (*Id.* 42). Aquellos espacios demuestran las formas de vida femenina desviante de lo ideal, que era la familia bajo la protección del hombre. Las mujeres del prostíbulo y de la pensión de formas diferentes forman parte de la vida pública, puesto que tuvieron que exponer su privacidad al exterior para sostenerse económicamente.

La privacidad, en este sentido, llega a ser el privilegio de las clases acomodadas. Los burgueses construyen un mundo aparte con separarse físicamente de los espacios públicos. En la novela, el único espacio interior completamente privado es la casa de Matías. Los

elementos de distanciamiento de la calle son varios: en la entrada al edificio se presenta "un portero grueso, vestido de azul, *bien afeitado*", el piso se ubica en el nivel más alto de la calle y hay que alcanzarlo por ascensor, atendido por un criado (Martín-Santos 149, énfasis mío). El piso, entonces, está separado de la calle tres veces, por su dislocación de nivel y por dos empleados que atienden a los visitadores y protegen la entrada. El nivel de la privacidad es máximo: "Los grandes cortinones parecían arropar un aire específico impidiendo que se introdujera el vulgar aire de la calle impurificado por miasmas" (*Id.* 150). La casa de Matías, en la novela escenario de una conferencia sobre Ortega y el perspectivismo, sirve al autor de metáfora para la incomunicación entre las clases sociales. Esta alegoría ubica cada clase económico en un nivel distinto donde ninguna clase tiene noticia de la otra para funcionar (*Id.* 159-160). Aún si aquellos espacios funcionaran como islotes, el movimiento entre ellos tiene que realizarse en el espacio intermedio, que es el espacio exterior público como las calles, plazas y parques madrileños. En el capítulo 5.3. que se enfoca en los ciudadanos como elementos del escenario urbano, hemos omitido la presencia de la clase burguesa. La razón por tal razonamiento es, otra vez, la noción de la privacidad. Andando por la calle, el protagonista se fija en varios tipos de personas de clase baja y media porque su presencia corporal le permite identificarlos, tropezar con ellos, observarlos, o potencialmente establecer contacto. La clase acomodada, que fue la única con el privilegio de poseer un coche en aquella época, se separaba en las calles de la "muchedumbre" común madrileña por estar dentro de un espacio cerrado. El conche presenta una barrera física entre la calle y el interior. La presencia física de la burguesía se realiza, entonces, con el cuerpo mecánico del coche. Los epítetos usados para pintar los coches fácilmente se pueden transferir a la visión de toda una clase superior: "autos plateados de marcas caras cerrados para que no se vea la máscara de la brutalidad ebria de los grandes, autos inmensos, potentísimos, con formas de elegantes cetáceos que cetáceos que caminan lentamente" (Martín-Santos 77). Este disfraz imposibilita todo acercamiento:

> Así las miradas que el público arrojaba a los preciosos peces de las peceras rulantes eran breves, de refilón, por el rabillo del ojo, tímidas y moderadas, mientras que el mirar de los cómodamente sentados durante todo el espacio de la luz roja era un mirar continuo, fijo, impertinente y englobador de la gran masa, sin deslindar muy precisamente individuo alguno (Martín-Santos 232).

La privacidad, en los términos del apartamiento del público, se retrata en la novela de manera casi exagerada. La clase adinerada parece espacialmente reclusa del resto de la ciudad, aunque testimoniamos la amistad entre el protagonista y un joven burgués. Con tal extremosidad en tratar la ruptura entre las categorías sociales, el autor otra vez materializa en el espacio el silencio y el rencor que dividen el colectivo urbano de Madrid.

6. CONCLUSIÓN

Cada novela revive la ciudad en la que desarrolla su narración de manera que el espacio literario, para sus lectores, añade una capa de significado a sus calles, plazas y paseos. Entre varias dimensiones mentales que la ciudad de Madrid adquirió a través de la literatura, la de *Tiempo de silencio* le adscribe la identidad de un ser opresor, independiente y activo. El Madrid de Martín Luis-Santos se forma, desde el principio de la obra, como uno de los personajes con su propia historia y voluntad que rige las vidas de sus habitantes. La obra pertenece al grupo del "realismo social" que tiene como objetivo denunciar el estado moral y económico deplorable de la nación bajo el régimen dictatorial establecido tras la Guerra Civil. Por lo tanto, el espacio de la capital, la fachada representante del nuevo imperio tiene un papel fundamental en la formulación de la crítica social del autor. Nuestro análisis tomó fragmentos del espacio literario para observar en cual grado y de que manera Luis Martín-Santos emplea el espacio público de la ciudad de Madrid para recrear un momento crítico en la historia nacional de España.

Las investigaciones anteriores de la novela tomaron dos direcciones principales en la aproximación al Madrid literario. La primera, metafórica, considera la dualidad entre el centro de la ciudad y las afueras pobres a través de la óptica organicista. El centro se convierte en el cuerpo enfermo y las chabolas en las aberraciones cancerígenas. Esta teoría se sostiene con varios paralelismos con el cuerpo humano u otras materias orgánicas en la novela. Otra dirección considera los espacios, tanto exteriores como interiores, en la estrecha relación con su determinación económica y clasicista. En efecto, el protagonista de la novela recorre y observa una variedad de los espacios de la ciudad, desde las chabolas hasta el salón de una casa burguesa y sus moradores. Cada uno de estos espacios está tratado de manera diferente, lo que revela la intención de englobar la pluralidad urbana de la época. Las dos direcciones investigadoras ofrecieron un punto de vista diferente y valioso del espacio en la novela para apoyar nuestro análisis. No obstante, las investigaciones citadas tratan el tema del espacio público de la novela de modo general. Es decir, el espacio público está integrado en las consideraciones de la ciudad en general. En este trabajo, hemos investigado sobre todo el ámbito público de la ciudad, lo que excluye los espacios cerrados y privados. Con este objetivo,

hemos recurrido a la lectura atenta, la fragmentación temática del espacio y a la interpretación del texto.

El análisis que hicimos se apoya en las conclusiones de los estudios anteriores de la novela, igual que en el contexto histórico y social. Aunque la novela tiene ambas las características de la novela estructural como la novela social, en este trabajo nos enfocamos en lo último. Por lo tanto, igual importancia en sostener la argumentación de nuestra interpretación tienen los artículos que tratan los temas de la historia política, arquitectónica y social. Siguiendo las pautas del autor, e con inspiración en la realidad histórica, el criterio aplicado a la distinción de dos ámbitos públicos madrileños era el criterio urbanístico. Desde este punto de vista, distinguimos el centro de la ciudad como mostrador de la ideología franquista, y las chabolas, que exhiben el deterioro económico, social y moral de sus moradores. Sin embargo, nuestro análisis se divide en dos partes que permiten examinar todas las dimensiones de la ciudad novelada. Así, la primera parte del análisis observa la ciudad entera, mientras la segunda parte fragmenta el espacio en diferentes partículas y las interpreta en la clave de Madrid como un cuerpo opresor.

El espacio urbano visto desde fuera se nos presenta como la unidad: como un cuerpo enfermo, pero íntegro. En las páginas iniciales de la novela, el autor dedica un largo párrafo a la presentación de las realidades históricas, políticas y sociales de la capital que la llevaron a ser lo que es en la novela. También, se expone la tesis de que el cuerpo material de la ciudad y los cuerpos humanos de los ciudadanos forman la unidad orgánica. Tal introducción del espacio novelesco anuncia la complejidad de los fenómenos urbanos y sociales de la posguerra, como su papel de agente activo en el curso de la trama. Considerando las metáforas organicistas, llegamos a vincular el cuerpo material de la ciudad con el cuerpo represivo de la dictadura. Mediante la constante unificación del cuerpo humano de los ciudadanos con el cuerpo cemente de la urbe, Madrid se convierte en la circunstancia fatal inescapable. El ambiente angustiado se produce a través de varios recursos literarios, como la ironía en las descripciones y la repetición de palabras claves como “municipal” o “muchedumbre”. Si consideramos la capital como la metonimia de todo el país, la ciudad se convierte en el símbolo físico de todo lo español. En la novela, por la fuerza invisible de la dictadura el espacio mismo

suprime la individualidad y la voluntad de los ciudadanos convirtiéndolos en la masa uniforme que lo hace funcionar. La fuerza sobre el individuo es invisible, a manera que uno no es consciente de ella.

No obstante, los signos de la violencia están inscritos en el espacio mismo. La mayor parte de las descripciones está presentada desde la perspectiva del protagonista cuyas percepciones sensoriales recrean el ambiente madrileño "vivido" desde dentro. El análisis de los elementos que constituyen el ámbito público que recorre el protagonista, basado en las realidades históricas y políticas de la ciudad y los recursos literarios empleados, revela que la presencia y el aspecto de los objetos y las personas en los espacios públicos pronuncian unas críticas sociales agudas. El análisis espacial de las zonas opuestas, el centro de la ciudad y las chabolas confirma que la dictadura en ellos opera de maneras diferentes. En las chabolas, a pesar de una aparente ausencia de los cuerpos de control público, la violencia está construida en los materiales de edificación y en las leyes de funcionamiento social. Los materiales que constituyen las chabolas contienen en sí los símbolos de la violencia clasista. Las chabolas se construyen en la "paja débil" y sus techos son temblorosos, que acentúa su debilidad frente al cemento urbano que protege las clases media y alta. El espacio mismo del extrarradio lo define como subversivo respecto a la fachada "oficial" del centro, y como tal, revela el pudrimiento moral de la nación. La vida centro de la ciudad, que es el ámbito regular del protagonista, se desarrolla bajo otras normas. La vida diurna de la urbe difiere bastante de la vida nocturna. El protagonista, quien nos presenta a los dos, con una vista perspicaz y la sensibilidad a sus alrededores transmite un ambiente de ansiedad y silencio, espeso de significado. La presencia y el aspecto de las personas, los objetos y los contenidos en las calles madrileñas están marcadas por el pasado, la naturaleza del hombre ibérico y la ideología presente. Así, uno de los símbolos imprimidos en todo el espacio madrileño son los toros y la corrida que representan la naturaleza orgullosa y violente española que obstruye su desarrollo. El pudrimiento se manifiesta más sutilmente que en las chabolas, en los detalles visuales precisamente elaborados, el estilo irónico en tratar la hipocresía o los olores que sofocan las calles. El espacio del centro de la ciudad es un espacio muy heterogéneo, y el autor logró representar sus manifestaciones extremas. Igual importancia en formular la crítica social tiene la omisión de los lugares

sagrados. Aunque en la época de la posguerra florecía la arquitectura eclesiástica, en la novela no figura como parte del ámbito público. Se menciona la iglesia pocas veces, sobre todo en los contextos irónicos, lo que da a entender la intención crítica del autor.

El elemento vital del ambiente urbano de la novela son los ciudadanos. El aspecto visual y el comportamiento de las personas en el espacio público de la capital revela la desconfianza y la incomunicación entre las personas de clases, géneros y etnias diferentes. Con el frecuente empleo de los nombres comunes, como la "muchedumbre" o el "rebaño", igual que insistir en la repetición "gabardinas" en los diferentes contextos, el autor acentúa la uniformidad y la anonimidad de las masas. Su comportamiento, por otra parte, manifiesta la angustia proveniente de la supresión de su libertad individual. Los espacios de la presencia de las autoridades más floja, como son las chabolas, el centro de la ciudad durante la noche o la verbena, permiten la inversión del estado "oficial" impuesto durante el día. El autor dedica mucha atención a la cuestión de las minorías y al problema del género. En el contexto del espacio público, esta preocupación social se expresa en la presencia y en la libertad de movimiento de estos grupos. Los moradores de las "subchabolas", identificados como el pueblo gitano, sufren la restricción del acceso al centro de la ciudad. Sus posibilidades parecen ser rigurosamente determinadas, lo que imposibilita la integración a la sociedad española e incluso el rechazo de los habitantes de ciertos barrios de las chabolas. En cuanto a la mujer, Martín-Santos retrata las mujeres independientes para demostrar las dificultades que les impone su género. No obstante, la mujer sigue confinada a los espacios privados o semiprivados. La clase que figura muy poco en el público es la burguesía. Su presencia difiere de la de otras capas sociales, puesto que se realiza visualmente como un coche americano. Es decir, incluso en los espacios de un contacto directo de los ciudadanos, los burgueses se separan de la masa por el medio del automóvil.

El análisis sugiere que el aspecto espacial de la novela tiene el papel igualmente importante como la narración en formular la crítica social. Martín-Santos sutilmente inscribe en las calles y las gentes madrileñas los marcos socioculturales y políticos que funcionan en la novela como la condición fatal que al mismo tiempo refleja la sociedad y, a modo de agente activo, condena los ciudadanos al fracaso. Cada elemento en el espacio público de la novela

tiene su lugar en la construcción de la crítica general de la sociedad española, simbolizada por su capital. Igual que los elementos presentes, son significantes los elementos ausentes del espacio novelesco: las casas familiares y las iglesias. A través del espacio, el autor trata los problemas de la clase y de género, de la individualidad y del libre albedrío, y así establece el Madrid novelesco como un espacio de denuncia.

BIBLIOGRAFÍA

Alemany Indarte, Luis, Alemany Indarte, Rafael y Salinas Aracil, Manuel: "Remodelación del estadio Santiago Bernabéu Madrid", *Informes de la construcción. El instituto Eduardo Torroja,* mayo 1982: 107-122.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2980319 (10/06/2019)

Alonso Lera, José Antonio. "Un enfoque polidimensional del espacio literario", *EPOS* XXII (2006): 237-252.

http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10517 (10/06/2019)

Alvar, Carlos, Mainer, José-Carlos y Navarro, Rosa. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial. 2017.

Blanco Aguinaga, Carlos, Rodríguez Puértolas, Julio y Zavala, Iris. *Historia social de la literatura española.* Madrid: Castalia. 1990.

Box, Zira. "El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo (I)", *Revista de estudios políticos* 155 (2012): 151-181.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6437768 (11/06/2019)

Bozal, Valeriano. "La función de las ideologías en el franquismo: Una periodización interna". *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980.* Domingo Yndurán, ed. Barcelona: Editorial Crítica. 1981.

Campos, Ricardo. "Entre la ciencia y la doctrina católica: Eugenesia, matrimonio y sexualidad en el primer franquismo", *Cuadernos de Historia Contemporánea* 40 (2018): 51-71.

https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/60322 (12/06/2019)

Díaz Valcárcel, Emilio. *La visión del mundo en la novela.* Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982.

Domingo, José. *La novela española del siglo XX. De la posguerra a nuestros días*. Barcelona: Editorial Labor. 1973.

Esteve García, Juan Pedro: "Por el Madrid del primer franquismo", *La gatera de la villa* 16 (2013): 13-16.

https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/409715 (11/06/2019)

Fernández, Enrique. "La fractura del espacio urbano: El Madrid galdosiano en *Tiempo de silencio*", *Anales galdosianos* XXXV (2000): 53-65.

http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-fractura-del-espacio-urbano-el-madrid-galdosiano-en-tiempo-de-silencio/ (11/06/2019)

Fraser, Benjamin: "Madrid, Neoplasmic City: Desease and the Urban as Process in *Tiempo de silencio*", *Letras peninsulares* (2008): 139-164.

https://www.academia.edu/16334515/_Madrid_Neoplasmic_City_Disease_and_the_Urban_as_Process_in_Tiempo_de_silencio._2008_ (09/06/2019)

Fraser, Benjamin: "Narrating the Organic City: A Lefebvrian Approach to City Planning, the Novel, and Urban Theory in Spain", *Journal of Narrative Theory. Narrating Cities* 39/3 (2009): 369-390.

https://www.academia.edu/16334563/_Narrating_the_Organic_City_A_Lefebvrian_Approach_to_City_Planning_the_Novel_and_Urban_Theory_in_Spain_2009_ (09/06/2019)

Fusi, Juan Pablo. "La posguerra como circunstancia", *Bajo palabra. Revista de Filosofía* 11 (2015): 13-18.

https://repositorio.uam.es/handle/10486/669873 (10/06/2019)

García López, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Vicens Vives. 2003.

García López, Daniel y Castillo Ortiz, Pablo: "La represión silenciosa del pueblo olvidado: gitanos bajo el franquismo (I)", *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana* 83 (2013): 14-28.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5572329 (10/06/2019)

Gil Casado, Pablo. *La novela social española.* Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968.

Gómez, María Asunción. "El mal de España: parodia de la visión organicista de la nación en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos", *Nueva revista de filología hispánica* 1 (2011): 135-149.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3796626 (10/06/2019)

Gómez Heras, Miguel y Fort González, Rafael: "Localizacion de canteras de materiales no tradicionales en la arquitectura de Madrid: la Cripta de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena", *Materiales de Construcción* 54/no.274 (2004): 33-50.

https://digital.csic.es/handle/10261/25925?locale=en (09/06/2019)

Grande, Félix y Rey, Alfonso. "Significado y estilo de Tiempo de silencio". *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980.* Domingo Yndurán, ed. Barcelona: Editorial Crítica. 1981.

Guillén Lorente, Carmen. "Entre la legalidad y el castigo: Patronato de protección a la mujer y prostitución en la Murcia del primer franquismo (1939-1956)". *Fronteras contemporáneas: Identidades, pueblos, mujeres y poder*. Actas del V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea. Volumen 2. Cristian Ferrer González y Joel Sans Molas, coords. Barcelona: Departament d'Història Moderna i Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. 497-513.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6180121 (09/06/2019)

Lázaro, José, Pandiella, Andrés y Hernández-Clemente, Juan. "Luis Martín-Santos: psiquiatra, político, literato, intelectual", *Panace@* XI/31 (2010): 98-100.

https://www.academia.edu/2862137/Luis_Mart%C3%ADnSantos_psiquiatra_pol%C3%ADtico_literato_intelectual (10/06/2019)

Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio.* 1961. España: Editorial Seix Barral, 1989.

Mascarell, Purificació. "Madrid, años 40, de la chabola al salón: Análisis espacial de la novela *Tiempo de silencio*", *Nasledje. Revista de literatura, lengua, arte y cultura* 18 (2011): 95-107.

https://www.academia.edu/6372507/Madrid_a%C3%B1os_40_de_la_chabola_al_sal%C3%B3n_An%C3%A1lisis_espacial_de_la_novela_Tiempo_de_silencio_ (12/06/2019)

Moreno Seco, Monica. "Mujer y culturas políticas en el franquismo y el antifranquismo", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 7 (2008): 165-185.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3282294 (11/06/2019)

Muñoz, Marianela. "Cáncer, chabolas y castración: El Madrid de la posguerra en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos", *Filología y Lingüística* XXXIV (2008): 83-94.

https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/1651 (11/06/2019)

Oviedo Silva, Daniel y Pérez-Olivares, Alejandro: "¿Un tiempo de silencio? Porteros, inquilinos y fomento de la denuncia en el Madrid ocupado", *Studia histórica. Historia contemporánea* 34 (2016): 301-331.

http://revistas.usal.es/index.php/0213-2087/article/view/16169 (11/06/2019)

Pérez Firmat, Gustavo: "Repetition and Excess in *Tiempo de silencio*", *PMLA* 96/2 (1981): 194-209.

https://www.mlajournals.org/doi/abs/10.1632/pmla.1981.96.2.194 (11/06/2019)

Phaeton, Jacqueline. "La representación literaria de la prostitución en la España del primer franquismo en Cela y Martín-Santos", *ARENAL*,14/1 (2007): 161-183.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2998935 (11/06/2019)

Pulido Azpíroz, Manuel. “Innovación y técnicas narrativas en *Tiempo de silencio”, Hipertexto* 8 (2008): 34-48.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2856221 (11/06/2019)

Rey, Alfonso. *Construcción y sentido de* Tiempo de silencio. España: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1980.

Santamaría Barnola, Ángel Alfonso: “Consideraciones sobre la reforma interior en Madrid entre 1940 y 1950”, *Villa de Madrid* 99 (1989): 25-48.

http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/0/19294/hem_villademadrid_n099.pdf (11/06/2019)

Ugarte, Michael. “*Tiempo de silencio* and the Language of Displacement”, *MLN* 96/2 (1981): 340-357.

https://www.jstor.org/stable/2906353?seq=1#page_scan_tab_contents (11/06/2019)

Vilar, Pierre. *Historia de España*. Barcelona: Editorial Crítica. 1999.

Vorms, Charlotte: “Madrid années 1950: la question des baraques”, *Le Mouvement social. Les crises du logement en Europe au XXe siècle* 245 (2013): 43-57.

https://muse.jhu.edu/article/527240/summary (11/06/2019)