



HAL
open science

“ Tiempo de silencio: Érase una vez la revolución literaria. En torno a un ejemplo ejemplar de contraejemplaridad ”

Benoit Mitaine

► **To cite this version:**

Benoit Mitaine. “ Tiempo de silencio: Érase una vez la revolución literaria. En torno a un ejemplo ejemplar de contraejemplaridad ”. Amélie Florenchie; Touton, Isabelle. La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010), Iberoamericana / Vervuert, 2011, 9788484896074. hal-01104623

HAL Id: hal-01104623

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01104623v1>

Submitted on 1 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La ejemplaridad

en la narrativa española contemporánea

(1950-2010)

Amélie Florenchie / Isabelle Touton (eds.)



Iberoamericana | Vervuert

TIEMPO DE SILENCIO: ÉRASE
UNA VEZ LA REVOLUCIÓN LITERARIA
EN TORNO A UN EJEMPLO EJEMPLAR DE CONTRAEJEMPLARIDAD

Benoît Mitaine

ACERCA DE LA EJEMPLARIDAD

Reproducir o cambiar, o —para decirlo en términos más connotados— mantener una ortodoxia o romperla: así es como pueden resumirse los valores que constituyen el campo de fuerza de la ejemplaridad. Y si este postulado básico resulta poco funcional para dar a entender lo que abarca este concepto, es porque las capillas de la ejemplaridad son, como bastarían tal vez para demostrarlo los artículos reunidos en este volumen, múltiples y variadas.

Sin embargo, si para ser ejemplar fuera suficiente posicionarse en esta línea agonal entre el conservadurismo y el progresismo, eso implicaría que todas las obras, en mayor o en menor medida, lo son. De hecho, en teoría y de forma ideal, no es falso decir que toda obra es ejemplar si su ambición se ciñe a inscribirse en un modelo de pensamiento o en una concepción de la vida (*etócrata*); o, al revés, si pretende oponerse al *ethos* dominante (*etóclasta*). No obstante, la ejemplaridad de una obra literaria no se puede medir sólo en función de ese criterio, porque, de ser así, dejaríamos el terreno de la ejemplaridad para entrar en el de la conformidad (o no) a un canon, a un código de valores. La ejemplaridad se distingue de la conformidad por su excepcionalidad, que le confiere un valor especial, lo cual nos conduce a otro concepto insoslayable de la literatura, el de «clásico». Para ser ejemplar, una obra literaria tiene que encontrar un público (sin ser obligatoriamente un éxito), provocar un

eco en el campo literario que le permita perdurar en el tiempo para tener un impacto en el futuro, lo que Judith Schlanger (2008) ha acuñado como la «memoria de las obras».

Nuestro planteamiento no será averiguar si *Tiempo de silencio* (1962) es o no un clásico¹, sino, más modestamente, poner de relieve algunos elementos tanto biográficos como estilísticos, temáticos o sociológicos ejemplares que hayan podido contribuir a elevar esta novela al rango de *memorable*. La metodología empleada para ello será plural y nuestro examen del texto de Luis Martín-Santos dependerá en buena parte de un acercamiento a la vez sociológico y narratológico. El objetivo apuntado consiste en hacer un sumario boceto del campo literario en el que irrumpe el autor en 1962 e intentar entender cómo pudo al mismo tiempo, y con una sola novela, dar el golpe de gracia al realismo social y dar la salida a una nueva producción literaria.

LUIS MARTÍN-SANTOS

Mucho se ha escrito ya sobre la ruptura que *Tiempo de silencio* supuso en un campo literario español dominado desde los años cincuenta por el realismo social. Pero poco se ha subrayado que ese afán rupturista era propiamente constitutivo de la personalidad de Luis Martín-Santos (Larache, 1924-San Sebastián, 1964).

No se puede, en efecto, pasar bajo silencio el papel del determinismo de sus orígenes sociales, políticos y confesionales en su concepción a la vez destructora y genesiaca de la literatura². Hijo de un cirujano militar que obtendrá el grado de general bajo el franquismo³ y de una madre que también procedía de una familia de militares, Luis cursa todos sus estudios en un colegio de marianistas en San Sebastián hasta obtener a los 17 años su bachillerato.

¹ Lo cierto es que, después de casi cincuenta años, sigue siendo una obra leída, estudiada, admirada y tal vez insuperada respecto a su dimensión satírica, lo cual le ha asegurado una plaza nada desdeñable en la memoria de las obras de lengua española.

² Para Luis Martín-Santos la literatura tenía una función «desacralizadora-sacrogenética» que consistía tanto en destruir «mediante una crítica aguda de lo injusto» como en edificar «los nuevos mitos que pasan a formar las Sagradas Escrituras del mañana» (Lázaro 2009: 292).

³ Leandro Martín-Santos, el padre de Luis, formó parte de los tribunales de depuración y represión después de la guerra en la provincia de Guipúzcoa.

En el mismo año 1941, tal y como lo deseaba su padre, Luis se matricula en la facultad de medicina de Salamanca para salir, cinco años después con su licenciatura de medicina y así convertirse en el médico más joven de España. Aunque las informaciones al respecto son muy parcas, aparte de una ficha policial conservada en el Archivo del Ministerio de Justicia, se sabe que en el año 1945 está afiliado a Falange Española, lo que hace de él, según figura en su ficha policial, un «afecto al régimen» (Gorrotxategi Gorrotxategi 1995: 102)⁴, y eso hasta el año 1955 cuando la misma ficha policial lo estigmatiza, esta vez, como gran «enemigo» del régimen. Es reseñable que durante su etapa madrileña para preparar su doctorado entre 1946 y 1950, Martín-Santos frecuenta las tertulias literarias y filosóficas donde se codea con toda la élite intelectual española de la época. Fue seguramente ahí, durante aquellos años decisivos para su formación intelectual, cuando el estudiante retraído, católico y ejemplar que era, pasó a ser aquel «gran enemigo» que, de hecho, llegó a ingresar en 1957 en el PSOE, para incluso terminar siendo, sólo un año después, uno de los miembros elegidos de la comisión ejecutiva del mismo partido en el interior⁵, función de la cual dimitió en junio de 1960. Entre 1956 y 1960 la policía lo detuvo tres veces y pasó un total de ocho meses en las cárceles franquistas⁶.

Por más sorprendente que pueda parecer, la trayectoria que acabamos de dibujar no es original ni inédita en aquella generación de escritores de mediados del xx. La generación inocente, como fue llamada en muchas ocasiones, compuesta de «hijos de la guerra» contaba en efecto en su seno con numerosos hijos de la burguesía que acabaron por rebelarse contra los valores y los intereses de sus padres, como recuerda Jean Tena:

Leur vision ludique d'un conflit dont ils se sentent individuellement irresponsables, et, corrélativement, leur mauvaise conscience tardive, née d'une responsabilité collective de leur classe d'origine, ont marqué leurs films, leurs romans, leurs poèmes. Soumis dans les années quarante, durant leur enfance et leur adolescence, à un véritable «lavage de cerveau» intellectuel, ils vont, dans un premier temps, mettre en cause frontalement, par leur production culturelle, les bases mèn-

⁴ Se le señala también en la biografía de José Lázaro (2009: 65) como «pro germánico» durante la Segunda Guerra Mundial.

⁵ El PSOE era entonces un partido clandestino dirigido desde Francia. Fue sólo a partir de 1958 cuando se creó una comisión ejecutiva en España.

⁶ Todos los datos biográficos provienen de la biografía ya citada de José Lázaro (2009).

mes de ce *conditionnement* ideológico. L'œuvre littéraire sera donc cette «arme chargée de futur» (Gabriel Celaya), cet instrument capable de changer le monde sous l'égide d'une avant-garde militante aux références marxistes indéniables (Tena 1994: 615).

A pesar de haber sido, tal vez, algo más que el simple hijo de un vencedor por su afiliación a la Falange y a pesar de su rechazo total del comunismo⁷, conviene integrar a Martín-Santos en este grupo de inocentes que llevan en sus entrañas la ruptura: rompen con sus orígenes familiares (pero no sociales) al abogar por el campo de los vencidos y al declararse marxistas, y rompen con su confesión al optar, lógicamente, por el ateísmo.

Sin embargo, a pesar de compartir una postura crítica hacia el régimen semejante a sus compañeros de ruta, son varios los puntos que le apartan de esta generación y que, en cierta medida, pueden explicar por qué *Tiempo de silencio* rompe con el realismo social de los años cincuenta. Primero, Martín-Santos, que comparte edad con autores como Antonio Ferres (1924), Ignacio Aldecoa (1925), Armando López Salinas (1925), Jesús Fernández Santos (1926), Rafael Sánchez Ferlosio (1927), Juan García Hortelano (1928), Alfonso Grosso (1928), y es bastante más mayor que Jesús López Pacheco (1930), Juan Goytisolo (1931) o Juan Marsé (1933), no ha empezado todavía su carrera de novelista en esa década, cuando todos los demás tienen ya una o varias novelas publicadas. A pesar de llegar muy tarde con *Tiempo de silencio* a un campo literario que hubiera podido parecer completamente estructurado y cerrado, aparece en un momento oportuno, si se considera que el realismo social ya había dado sus mejores frutos y que el modelo narrativo y temático dominante durante los diez años anteriores mostraba ya signos de agotamiento. El llegar después de la contienda sin haber librado batalla ni gastado fuerzas fue una oportunidad (no una estrategia) a la que supo sacar partido.

No obstante, por esas mismas razones y por no haber podido demostrar que era un escritor capaz de hacer carrera, José Carlos Mainer, editor de *Tiempo de destrucción*, lo describió como «un médico que escribe» y un «francotirador literario» (Mainer 1980: 57). El segundo punto que lo diferenció de los demás escritores de su generación fue su militancia en el PSOE, cuando todos los demás, o casi, militaban en el PCE (López Salinas, Ferres, López Pacheco, García

⁷ Martín-Santos aborrecía el comunismo y decía a menudo: «Es que salir de una dictadura para entrar en otra, no» (Lázaro 2009: 371).

Hortelano, Juan y Luis Goytisolo, Grosso, Fernández Santos, Marsé...) (Tena 1994: 615). No cabe duda de que su rechazo del comunismo, que consideraba una ideología peligrosa, tuvo fuertes repercusiones en su novela. En resumidas cuentas, y como veremos a continuación, Luis Martín-Santos supo hacer de sus diferencias y debilidades fuerzas para abrir un nuevo camino, un nuevo paradigma en el que *Tiempo de silencio*, por su presencia, impondrá su presente (Schlanger 1992: 113), establecerá nuevas reglas de juego.

TIEMPO DE SILENCIO: EJEMPLO EJEMPLAR DE CONTRAEJEMPLARIDAD

El primer elemento fundamental para entender cómo el escritor de una primera novela puede irrumpir en un campo literario ya formado y ocupar de manera fulgurante la cabeza del escalafón de las letras peninsulares es recordar que el campo literario, tanto como el campo artístico al que pertenece, es extremadamente permeable al no exigir de sus agentes condiciones particulares (formación, diplomas...) para ser integrado. El «grado de codificación bajo» (Bourdieu 1992: 370) que caracteriza a este campo favorece la entrada de agentes provenientes de horizontes muy diferentes, disponiendo de un capital específico muy desigual. Dicho de otro modo, si es bastante fácil entrar en el campo literario, es más difícil darse a conocer, a reconocer por los demás, perdurar e imponerse.

El segundo elemento para entender el fenómeno Martín-Santos está vinculado a las nociones de ambición y de impacto que la obra va a tener en su campo. No se puede ser escritor sin ser ambicioso. Pero talento y ambición no van siempre a la par. Luis Martín-Santos poseía ambas cosas. La fórmula puede parecer un tanto fácil, pero todos los que lo conocieron se quedaron pasmados por su inteligencia y brillantez verbal. Si añadimos a eso, como ya hemos señalado, la monotonía y el hieratismo que se había apoderado del campo literario español durante los años cincuenta, ya tenemos algunas claves para entender cómo Luis Martín-Santos consiguió triunfar con una primera y única novela.

Antes de analizar *Tiempo de silencio*, conviene recordar cómo se constituía el campo literario de la época. De manera muy sintética, el realismo bajo el franquismo está estructurado alrededor de dos periodos y corrientes: primero el tremendismo con Cela (1916), Ballester (1910), Delibes (1920) o Laforet (1921), seguido después del realismo social con Cela, Romero (1916), Aldecoa

(1925), López Salinas (1925), y todos los demás nombres ya citados. A pesar de las profundas diferencias narrativas e ideológicas existentes entre autores como Cela, Aldecoa, Sánchez Ferlosio y Ferrer, podemos atrevernos a decir que se esmeran todos por reflejar la pésima y anormal situación política, social, económica y cultural en la que el franquismo ha sumido a España. Todos son muy conscientes de su responsabilidad social frente a un discurso oficial manipulador y mistificador que pretende esbozar el retrato de una España triunfadora. En semejante contexto, los novelistas se ven en la obligación moral y ética de ser los productores y emisores de un contradiscurso que muestre la siniestra realidad que el régimen franquista pretende ocultar.

Como apuntó en su día Geneviève Champeau, la novela española de aquellos años se encuentra en la situación paradójica de tener que ceñirse a lo factual frente a un poder que ya tiene el monopolio de lo ficticio:

Dans le contexte franquiste la fiction se situe davantage du côté du discours extralittéraire que de la littérature [...]. La fiction est rejetée vers le discours de l'autre tandis que la littérature est placée sous le signe de la réalité (1993: 70-71).

El intercambio de papeles en el que participan todos los actores de esta situación carnavalesca desemboca en la atribución de una carga funcional sin precedentes a la literatura y las artes en general convertidas, como analizó perfectamente Martín-Santos, en las crónicas más fidedignas de su tiempo:

Actualmente [la novela es] más importante que en ninguna otra época, por la falta de otros exponentes de la opinión pública. El historiador de este tiempo nuestro recurrirá a la novela para saber lo que había bajo el conformismo total impuesto a la prensa cotidiana o periódica⁸ (Wincoff Díaz 1968: 237).

Tal planteamiento ético va a ejercer presiones también sobre la forma y la narración que se manifestarán, en particular, en un empobrecimiento de lo artístico a favor de una hipertrofia del fondo, es decir, del mensaje, que tiene que ser transparente⁹. Una de las modalidades narrativas adoptadas para in-

⁸ Fragmento de una entrevista concedida por Luis Martín-Santos a Janet Wincoff Díaz el 21 de junio de 1962 y publicada en 1968.

⁹ Véase en este mismo volumen para más detalles «La ejemplaridad literaria en tiempos de realismo social» de Geneviève Champeau.

tentar reproducir con la mayor fidelidad posible el referente se ha caracterizado por un recurso masivo a lenguajes, registros lingüísticos y campos léxicos considerados, tradicionalmente, como extraliterarios, tal es el caso, por ejemplo, del habla de la calle, del argot o de las jergas de los oficios.

El arma elaborada por los novelistas de aquella generación fue seguramente ejemplar en términos de postura ética y de enfrentamiento dialéctico pero no se puede hilvanar mucho tiempo la antítesis de la tesis desarrollada por sus adversarios sin correr el riesgo de acabar produciendo un discurso estéril (por repetitivo), dependiente del discurso del otro (por ser puramente contradictorio) e incluso servil (por no ser autónomo y faltar de originalidad). Martín-Santos sintió tal vez antes que los demás o de manera más aguda la necesidad vital de tomar distancia respecto a esta relación dialéctica que unía de manera enfermiza a los dos discursos para volver a dar a la literatura libertad, gratuidad y placer. Supo entender de manera intuitiva (o no) que la ortodoxia y el acatamiento servil y religioso siempre producen rutina mientras que la herejía y la heterodoxia son generadoras de innovación.

Sin embargo, antes de explicar por qué *Tiempo de silencio* pone un punto final al realismo social, hace falta señalar que Martín-Santos no rompe con todos los elementos constitutivos de este movimiento. De ser así no la podríamos considerar como el punto culminante de un paradigma narrativo. Muchos son en efecto los estudiosos que han subrayado la filiación temática, diégetica, entre *Tiempo de silencio* y otros textos claves del realismo social:

En guise de roman de transition, l'histoire de la littérature aurait parfaitement pu retenir pour référence l'ouvrage du romancier-poète A. Cunqueiro *Les enfances d'Ulysse* (1960), riche d'imagination et d'éléments magiques ou encore *Nunca llegarás a nada* (1961) de Juan Benet, recueil de nouvelles allégoriques d'une Espagne défaite et saisie à travers le prisme de la métaphore. Or, [...] c'est *Tiempo de silencio* (1962) (daté de 1961 mais publié en 1962) qui est régulièrement appelé à comparaître comme roman de la rupture enterrant le roman social [...].

Pourtant ce roman présente des situations pour le moins convenues et connues du roman social, comme les bidonvilles madrilènes, une bourgeoisie aboulique, les milieux bureaucratiques (laboratoire, ministère, commissariat) ou encore intellectuels (café des artistes, salle de conférence). Par ailleurs, l'histoire ne détonne pas vraiment par rapport aux romans précédents et n'a rien de bien singulier [...]. On le voit, l'argument est somme toute banal et peut tout à fait s'inscrire dans le roman social (Pagès 2008: 159-160).

Las aseveraciones de Stéphane Pagès son exactas pero no toman en cuenta la composición del campo literario de los años cincuenta, lo que le conduce a oponer *Tiempo de silencio* a obras de autores como Benet (que nunca se comprometió políticamente, lo que no le impidió ser uno de los mejores amigos de Martín-Santos) y Cunqueiro (ex falangista). En aquellos años, las reglas del juego las establecían los autores de la vanguardia literaria que eran los mismos que luchaban contra el régimen. Cunqueiro y Benet incluso (a pesar de su proximidad con el grupo dominante) no entran en el mismo paradigma literario, lo que explica que la crítica (que era del mismo bando que la vanguardia literaria) haya reconocido enseguida a *Tiempo de silencio* como la obra del fin del realismo social y del inicio de una nueva etapa. Sin embargo, al mecanizar el funcionamiento de los campos así como el proceso de canonización, y al insistir tal vez demasiado en las relaciones (culturales, sociales, políticas) que el autor mantenía con todos los actores del subcampo literario al que pertenecía, se corre el riesgo de restarle méritos a una obra que, de manera incuestionable, ha contribuido, como veremos a continuación, a la renovación del discurso literario de los años sesenta, lo cual, otra vez, se opone al estilo de factura clásica de un autor como Cunqueiro.

Martín-Santos, en conformidad con los comunistas (y a diferencia de Benet o Cunqueiro), veía en la literatura un instrumento para actuar en la realidad mundana:

La literatura tiene dos funciones bien definidas frente a la sociedad. Una primera función relativamente pasiva: la descripción de la realidad social. Otra función especialmente activa: la creación de una Mitología para uso de la sociedad. En ambas funciones la literatura ejerce su capacidad para llegar a ser una técnica de transformación social. En cuanto que descripción, pone el dedo en las llagas sociales y suscita tomas de conciencia de las mismas. En cuanto que Mitología, puede actuar de dos modos opuestos: si se trata de una Mitología enajenada, como encubrimiento de lo injusto; si se trata de una Mitología progresiva, como pauta ejemplar de realización (Castellet 1976: 145 y Lázaro 2009: 278).

Sin embargo, el hecho de que la intencionalidad del autor, así como el argumento diegético de *Tiempo de silencio* —mediante la incursión de un joven biólogo (que investiga sobre el cáncer), en todas las clases sociales madrileñas, se esboza un retrato demoledor de la España de finales de los años cuarenta— correspondan perfectamente al esquema típico de la novela realista de los

años cincuenta, no permiten concluir, como se ha hecho en muchos casos, que la ruptura afecta solamente a la forma.

Tiempo de silencio debe al contrario su éxito a la (re)unión dionisiaca, ex-tática, del fondo con la forma. Para poder afirmar que la trama narrativa es realista y comprometida, primero hay que liberar el argumento de toda una «ganga» literaria y artística que da un espesor y una complejidad hasta entonces inédita en las obras producidas por la generación del medio siglo. La palabra *ganga* se define en el *Diccionario de la Real Academia Española* como «materia que acompaña a los minerales y que se separa de ellos como inútil». Martín-Santos recupera y rehabilita la *ganga*, es decir, el caparazón de «inutilidad» y gratuidad retórica, que era un elemento consubstancial de la literatura y definitorio de la *literariedad*¹⁰, antes de que los realistas la redujeran al mínimo. Decir del lenguaje verboso y lujurioso elaborado por Martín-Santos que es barroco, quevedesco, orteguiano, barojiano, joyceano o sartriano, no es solamente caracterizar una forma; es también poner de realce una densidad intertextual fuera de lo común que contribuye a enmarañar el mensaje. A este primer nivel de complejidad cabe añadir la omnipresente ironía del texto, otro procedimiento citacional (Hamon 1996: 24-29; Sperber/Wilson 1978: 399-412), que se superpone a la intertextualidad, generando así un nivel de ambigüedad aún más elevado, como podemos observar en este fragmento, en el que el narrador describe las chabolas de Madrid, muy representativo del resto de la novela:

¡Pero, qué hermoso a despecho de esos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono habitable! ¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre íbero! ¡Cómo los valores espirituales que otros pueblos nos envidian eran palpablemente demostrados en la manera como de la nada y del detritus toda la armoniosa ciudad había surgido a impulsos de su soplo vivificador! ¡Qué conmovedor espectáculo, fuente de noble orgullo para sus compatriotas, componía el vallizuelo totalmente cubierto de una proliferante materia gárrula de vida, destellante de colores que no sólo nada tenía que envidiar, sino que incluso superaba las perfectas creaciones [...] de las especies más inteligentes: las hormigas, las laboriosas abejas, el castor norteamericano! (*Tiempo de silencio*, 52).

¹⁰ Llamamos *literariedad* al conjunto de los procedimientos artísticos y estéticos que diferencian los textos literarios de los meramente factuales.

No hay que ser especialista de la ironía o un censor muy sagaz para apreciar la socarronería y la crítica que encubre esta descripción que funciona según el principio carnavalesco de la permutación de las jerarquías: se sobrealza para desvalorar. Además de poner de realce el subdesarrollo de España (cuando el régimen no para de hablar del desarrollismo), Martín-Santos se burla del esencialismo conceptualizado por los noventayochistas (e integrado en la ideología franquista) cuando teorizan sobre la «nobleza innata» del pueblo español heredada de los romanos, sobre la «pobreza alegre» o sobre los orígenes raciales y medioambientales del carácter nacional. Por fin, detrás de las múltiples críticas ya designadas en este corto fragmento está escondida, como ha señalado Jo Labanyi, una alusión intertextual directa al ensayo de Ricardo Macías Picaeva, *El problema nacional* (1899), cuando escribe:

¿Cómo se ejercen en España la mayor parte de esas industrias y artes? [...] Por una manualidad puramente tradicional y rutinaria, casi con el mismo instinto hereditario con que las sucesivas generaciones de abejas, castores u hormigas construyen siempre de idéntico modo sus panales, sus nidos hidráulicos o sus graneros subterráneos (Labanyi 1985: 38).

Al multiplicar los procedimientos enunciativos y diegéticos de interferencia (*brouillage*) con el uso masivo de la ironía, la intertextualidad, la intertextualidad irónica, Martín-Santos evidencia el «potencial revolucionario de la ironía y de la sátira» (Hutcheon 1981: 151) tan temido por los regímenes totalitarios. Hasta podríamos interrogarnos, con Terry Eagleton, sobre la ironía como indicio de conflictividad, como huella narrativa impuesta por un contexto opresivo: «Toutes les politiques d'opposition fonctionnent ainsi sous le signe de l'ironie, car elles savent qu'elles sont inéluctablement des parasites de leurs adversaires» (1994: 26). Lo que significa que incluso el distanciamiento irónico es fruto de la dialéctica tesis-antítesis de la que ya hemos hablado antes.

Por fin, tras la crítica y la denuncia muy propia del realismo social, tras la ironía y la intertextualidad, queda un último punto por comentar: el humor. Cuando la hispanista estadounidense Janet Winecoff Díaz preguntó a Luis Martín-Santos «¿Qué fines busca al escribir?», él contestó: «Modificar la realidad española (también divertirme yo)»¹¹. Esta respuesta resume la concepción

¹¹ Fragmento de la entrevista ya citada entre Winecoff Díaz y Martín-Santos y reproducido en Lázaro (2009: 224).

que Martín-Santos tenía de la literatura bajo la dictadura: ser ejemplar y contraejemplar a la vez. El autor le reconoce a la literatura una funcionalidad social y política, y ve en ella, como sus camaradas comunistas, un instrumento de acción y de inflexión potencialmente capaz de modificar el curso de la historia. Pero si fuera solamente eso, ya no sería literatura, sino pura propaganda. Una obra literaria cumplirá tanto más con su función militante cuanto más consiga deleitar a sus lectores. Martín-Santos no quiere hacer literatura de tesis y no está dispuesto a subordinar la estética o el placer (del lector y el suyo) a la política y al interés colectivo. La dimensión humorística muy presente en la obra atestigua un inmenso placer de escribir, un gozo solitario del escritor frente a su hoja, y este aspecto es, tal vez, la principal de las rupturas operadas por *Tiempo de silencio* en un panorama literario marcado por la crispación y la seriedad¹².

CONCLUSIÓN

Tiempo de silencio, con sus juegos sobre la lengua, su erudición, su intertextualidad, su ironía, su lujuria verbal, sus verborreas, sus prolijidades, su humor negro y sarcástico, encarna en las letras españolas bajo el franquismo la reivindicación del derecho al disfrute de la creación y de la recepción de una obra de ficción. *Tiempo de silencio* es una llamada al advenimiento de una nueva literatura sin complejos, liberada de la autoridad del lenguaje, y al nacimiento de una nueva clase de lectores dispuestos a reconocer que leer una novela siempre es un acto egoísta, un placer solitario. Luis Martín-Santos habrá sido el primer autor de la dictadura en hacer gala de su propia fruición en el acto de escribir, en exhibir su relación casi carnal con el lenguaje, en afirmar el derecho a divertirse e incluso a reír sin olvidarse nunca de la responsabilidad social que le incumbía. He aquí la contraejemplaridad ejemplar.

¹² Por regla general, las desviaciones respecto a la norma (o sea, ser contraejemplar) eran percibidas como egoístas, como una perversión que algunos no temían calificar de onanismo. Véase Champeau (1993: 90-91).

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil.
- CASTELLET, José María (1976): «Tiempo de destrucción para la literatura española». En: *Literatura, ideología, política*. Barcelona: Anagrama, pp. 135-157.
- CHAMPEAU, Geneviève (1993): *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid: Casa de Velázquez.
- EAGLETON, Terry (1994): «Nationalisme: ironie et engagement». En: *Nationalisme, colonialisme et littérature* (ed. de Terry Eagleton, Frederic Jameson y Edward E. Saïd). Lille: Presses Universitaires de Lille, pp. 25-41.
- GORROTXATEGI GORROTXATEGI, Pedro (1995): *Luis Martín-Santos. Historia de un compromiso*. San Sebastián: Instituto Dr. Camino de Historia donostiarra/Fundación Social y Cultural Kutxa.
- HAMON, Philippe (1996): *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.
- HUTCHEON, Linda (1981): «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie». En: *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- LABANYI, Jo (1985): *Ironía e historia en «Tiempo de silencio»*. Madrid: Taurus.
- LÁZARO, José (2009): *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*. Barcelona: Tusquets.
- MAINER, José-Carlos (1980): «Luis Martín-Santos, de *Tiempo de silencio* a *Tiempo de destrucción*». En: *Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos / Señas de identidad de Juan Goytisolo. Deux romans de la rupture?* Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 53-65.
- MARTÍN-SANTOS, José Luis (1981 [1962]): *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve).
- PAGÈS, Stéphane (2008): *Littérature espagnole*. Aix-en-Provence: Édisud.
- SCHLANGER, Judith (2008): *La Mémoire des œuvres*. Lagrasse: Verdier.
- SPERBER, Dan/WILSON, Deirdre (1978): «Les ironies comme mentions». En: *Poétique*, 36, pp. 399-412.
- TENA, Jean (1980): «*Tiempo de Silencio* comme mythologie». En: *Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos / Señas de identidad de Juan Goytisolo. Deux romans de la rupture?* Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 31-39.
- (1994): «La parole confisquée: le roman». En: *Histoire de la littérature espagnole* (ed. Jean Canavaggio). Paris: Fayard, vol. 2, pp. 610-657.
- WINECOFF DÍAZ, Janet (1968): «Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel». En: *Hispania*, LI, 2, pp. 232-238.