

# LITERATURA, ESPAÇO, CARTOGRAFIAS

António Apolinário Lourenço  
Oswaldo Manuel Silvestre (Coord.)



Centro de  
Literatura  
Portuguesa  
Coimbra

Los lugares de la ficción y sus nombres, en la novela realista española del siglo XIX (un ejemplo de Palacio Valdés, con alusiones a Pereda, Pardo Bazán, Alas) .....	157
<i>José Manuel González Herrán</i>	
Afectos e espaços. Teoría e crítica da cidade na obra narrativa de Rosalía de Castro .....	177
<i>María do Cebreiro Rábade Villar</i>	
O romance naturalista e o tempo real .....	207
<i>António Apolinário Lourenço</i>	
La ciudad en <i>La Media Noche</i> , de Valle-Inclán: cartografías de la destrucción y el miedo .....	227
<i>Margarita Santos Zas</i>	
El <i>flâneur</i> como ángel caído: <i>Lucas de bohemia</i> , <i>La colmena</i> y <i>Tiempo de silencio</i> .....	253
<i>Xaquín Núñez Sabarís</i>	
III. MAPAS FLUTUANTES	
«Floating worlds»: <i>Avenue Patrice Lumumba</i> de Guy Tillim .....	287
<i>Eunice Ribeiro</i>	
Nuevas cartografías de la ciudad en la narrativa española del s. XXI. Las afueras en el <i>Proyecto Nocilla</i> de Agustín Fernández Mallo y <i>Circular 07</i> de Vicente Luis Mora .....	305
<i>Antonio J. Gil González</i>	
Trans-arquitecturas, e-cartografías, ciber-textos .....	319
<i>María Teresa Vilarinho Picos</i>	
Lugares virtuais em palcos reais .....	339
<i>Filipa Malva</i>	
Na desordem: <i>Balagan</i> , mapa intersticial de histórias e identidades .....	355
<i>Sérgio Dias Branco</i>	

EL FLÂNEUR COMO ÁNGEL CAÍDO:  
LUCES DE BOHEMIA, LA COLMENA Y TIEMPO  
DE SILENCIO

*Xaquín Núñez Sabarís*

CEHUM – Universidade do Minho

El protagonismo que la ciudad adquiere en el siglo XX revela hasta qué punto la nueva urbe resulta el epítome de las profundas transformaciones sociales, políticas, científicas y culturales del nuevo siglo; lo cual explica su frecuente presencia en las diversas producciones artísticas del pasado siglo.

Las obras objeto de estudio en este artículo, *Luces de bohemia* (1924), *La colmena* (1951) y *Tiempo de silencio* (1962), no solo comparten su posición central en el sistema literario español –baste consultar varios programas educativos para valorar su presencia– sino que las tres se sitúan en Madrid, cuyos espacios reconocemos en el errante recorrido realizado por sus respectivos protagonistas.

El arco temporal que engloba las fechas de redacción de los textos permite, además, valorar la presencia de paradigmas estéticos y culturales, con sus continuidades y discontinuidades a lo largo de estas cuatro décadas. Es significativa, no obstante, la fecha de 1920, ya que en esta época Madrid se constituye como gran metrópoli, lo cual explica la atracción que genera a partir de este período en todas las artes. En palabras de Dougherty (2003: 163) «Estas alusiones precisas y reales indican que el mundo dramático de *Luces de bohemia* desdobló el Madrid histórico de principio de los veinte, precisamente en

la época en que la capital alcanzó la categoría de metrópoli. En 1920 Madrid contaba con 750.896 habitantes, un aumento del 50% sobre la población de 1910». En consecuencia, del análisis de esta obra no se podrá borrar «la frontera entre el estudio del teatro valleincliniano y la disciplina que sitúa la ciudad en el centro del sistema moderno de producción cultural» (Dougherty 2003: 160). Consideración, obviamente, que se puede hacer extensiva a *La colmena* y *Tiempo de silencio*.

Por lo tanto, la urbe del siglo XX se impone como una realidad que atrae por igual a creadores y lectores. Cómo se interpreta esta realidad, cómo interactúa con los sujetos enunciadorees y cómo se construye y problematiza su representación serán los objetivos de este trabajo.

Pero volvamos al Madrid de los años 20. Desde inicios de siglo, Madrid se había convertido en un importante núcleo de producción cultural, cuya fascinación alcanzaba a todo escritor que deseara situar su obra en el mercado editorial de la capital.<sup>1</sup> Por ejemplo, a los autores de las tres obras elegidas, que, de procedencia periférica, se trasladan a Madrid en búsqueda de proyección profesional e intelectual y notoriedad literaria.<sup>2</sup> La atracción que la ciudad suscitó en ellos se proyectó, sin duda, en los textos seleccionados, de ahí las similitudes

1 En Salaün y Serrano (1991) se analizan las condiciones e instituciones culturales y la expansión de la cultura urbana en torno al 1900.

2 Existe, en este período, una importante interrelación entre la condición de Madrid como centro de producción cultural y la progresiva profesionalización del escritor: «La incorporación a un mercado libre e industrializado, en que la obra de arte adquiere, por tanto, valor de producto para el consumo, permite a los escritores superar la dependencia casi absoluta que hasta ese momento habían mantenido respecto a las grandes instituciones del mecenazgo, especialmente a partir de la promulgación de leyes que reconocen la propiedad intelectual. Este hecho confiere a los autores derechos específicos sobre sus obras frente a los demás participantes en la producción, esto es, editores, impresores y distribuidores» (Villarmea Álvarez 2009: 650)

sugeridas o halladas entre las biografías de los escritores y sus respectivos personajes: Max Estrella, Martín Marco y Pedro. Por ejemplo, las tribulaciones de Max Estrella con el librero Zaratrustra bien pueden recordar los difíciles inicios de Valle-Inclán como escritor en Madrid, véanse sino las dificultades halladas para la publicación de *Epitalamio*.<sup>3</sup> Por su parte, a Cela y Martín Marco los unía haber colaborado con la prensa del movimiento y una cicatriz en la ingle. Por último Martín Santos y Pedro, ambos médicos, ambos llegados a Madrid para hacer carrera y colmar inquietudes profesionales e intelectuales, comparten algunos de los elementos reflejados en el texto.

La ciudad aparece, por lo tanto, como un espacio que cautiva por su magnitud y por aglutinar la vida cultural y literaria del momento, cuyo interés alcanza no sólo a escritores, sino también, como se ha dicho, a editores y lectores.<sup>4</sup> La urbe, no obstante, se presenta en los tres textos en su dimensión problemática y problematizada. De esta perspectiva surge su condición laberíntica que encierra a los personajes que la transitan y, en concreto, a los tres mencionados. El carácter críptico de la ciudad se expresa en las obras a partir de una estructura circular que parece atrapar al personaje, cuyo resultado final es la

3 «Y cuando ha ido, en su correr por Madrid, de un librero a otro, ha advertido el contraste brutal, acerbo, entre sus sueños y la realidad... Acaba diciendo que renuncia a toda otra gestión; no quiere saber más de los libreros ni de su libro. Y con gesto decidido arroja por la ventana el librito que tenía en la mano... No es que el autor repudie su criatura; no la arroja de sí porque le repugna, es que al lanzar el *Epitalamio* a la calle, lo lanza como un guante que arroja a toda la literatura industrial...» (Lima 1995:78)

4 También en el caso de *Luces de bohemia*, la atracción viene dada antes por los lectores que por los espectadores, dada la difícil relación de Valle con el teatro comercial de la época: «Eran los lectores quienes habían consagrado a Valle-Inclán como gran figura de las letras. El reconocimiento y el prestigio otorgado por sus pares lo obtiene tempranamente. Tras la recepción de sus *Sonatas*, publicadas entre 1902 y 1905 –posteriormente objeto de constantes reediciones– se le distingue desde el principio como ‘gran estilista’ y ‘forjador del idioma’. En 1927, con la publicación de *Tirano Banderas*, es saludado por la crítica como el primer escritor de España». (Iglesias Santos 1998: 89).

exclusión y, en consecuencia, su fracaso, no sólo por no conseguir integrarse en los sistemas de poder de dicho espacio, sino también, como veremos, por su frustración como sujetos enunciadores, al no lograr imponer su hegemonía discursiva ni poder transmitir una explicación lógica y coherente de la realidad que habitan.<sup>5</sup>

En su periplo por la ciudad, Max Estrella sale de su casa y, tras recorrer ambientes tan dispares como librerías, tabernas de baja estofa, un despacho ministerial y la cárcel, regresa al punto de partida, donde la muerte pone, de forma trágica, fin a su viaje.

A su vez, Martín Marco, tras ser expulsado del café de Doña Rosa inicia también un recorrido por la ciudad que lo llevará a los lugares comunes de la ficción urbana: el prostíbulo de Doña Jesusa, el parque del Retiro, el cementerio del Este en las afueras o la casa de su hermana Filo. Esta dimensión itinerante le permite alternar con diversos personajes de la obra y, por lo tanto, se comporta como el hilo conductor de esta narración de protagonismo múltiple. En el capítulo final del relato se aleja del centro de la ciudad y fia el optimismo que las afueras le infunden a las noticias que le esperan en el periódico recién adquirido.<sup>6</sup> Sin embargo, frente a la expectativa de encontrar

5 Ortega (1976:307) observó ya algunas similitudes entre *Tiempo de silencio* y *Luces de bohemia*. Entre ellas, la estructura circular de ambas obras.

La incapacidad para reflejar las circunstancias que los rodean se puede explicar también, según el mismo crítico (Ortega 1976: 310), porque el contacto de los protagonistas con su entorno está mediatizado por otros personajes: «La realidad lleva en sí elementos contradictorios que el artista recrea y concreta para mostrar la inadecuación de personajes y situaciones. La incoherencia esperpéntica valleinclanesca de la oposición va implícita en el título *Luces de bohemia*, donde presenciamos la gran paradoja del poeta ciego que tiene que ser conducido por un lazarillo tan inepto y egoísta como Don Latino; antítesis que en *Tiempo de silencio* simboliza el ayudante de Pedro, Amador, el guía que lleva a su amo a trágicas situaciones. Escuderos nunca quiijotizados para así reforzar y mantener el contraste con lo grotesco».

6 En Núñez Sabarís (2009: 14) menciona la identificación que se produce en la novela urbana (*Caminhos cruzados* y *La colmena*) entre las afueras de la ciudad y las sensaciones de

un trabajo digno en la sección de anuncios, la información aparecida en los edictos indica que a su regreso le espera, nada menos, que la aplicación de la Ley de Responsabilidades Políticas.

*Tiempo de silencio* también opta, en cierta medida, por una estructura circular, ya que en el desenlace de la obra -el destierro de Pedro de la ciudad- refiere la dimensión circular y simbólica de su estancia en Madrid. Recién llegado de provincias y con una prometedora carrera por delante como médico e investigador, el azar lo lleva también por un sinuoso laberinto de chabolas, prostíbulos, reuniones de alta sociedad y cafés de moda, que tendrá como consecuencia el final de la beca y de sus expectativas científicas y profesionales. Como se pone de evidencia al final del relato, Pedro regresa por donde había llegado:

Si no encuentro taxi no llego. ¿Quién sería el Príncipe Pío? Príncipe, príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado. ¡Taxi! ¿Qué más da? El que me vea así. Bueno, a mí qué. Matías, qué Matías ni qué. Como voy a encontrar taxi. No hay verdaderos amigos. Adiós amigos. ¡Taxi! Por fin. A Príncipe Pío. Por ahí empecé también. Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin... (Martín Santos 1990: 286)

Por lo tanto el carácter circular de los cuatro textos, como se ha dicho, refuerza la consideración de la ciudad como un laberinto que confunde y aísla al personaje. En este sentido, resulta bien elocuente la secuencia final del capítulo VI de *La colmena*:

libertad y sosiego frente al ambiente opresivo de la urbe.

La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones.

La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...

¡Que Dios nos coja confesados! (Cela 1989: 397)

Refuerza todavía el carácter enredado de la ciudad la proyección sarcástica del azar como un sino maléfico. El décimo que Don Latino le roba a Max, una vez muerto, resulta posteriormente premiado; Martín Marco espera encontrar en la lectura del periódico noticias esperanzadoras; sin embargo la información contenida en los edictos es de una naturaleza radicalmente opuesta. Por su parte, Pedro se verá envuelto en una situación no buscada —el aborto de la hija del Muecas o el asesinato de Dorita— que pondrá fin a su prometedora carrera profesional.

La conjunción, por lo tanto, de la ciudad, del viaje y de protagonistas itinerantes remite a la figura del flâneur, muy presente en los textos literarios desde los últimos años del XIX: de Baudelaire a Martí es una figura imprescindible de la modernidad literaria.<sup>7</sup> Si se tiene, además, en cuenta su responsabilidad en la representación de la ciudad, de su actuación cabría esperar que desovillasen el nudo,

7 «En la prosa de ideas, el modernismo avaló la presencia de una aportación fundamental, la *crónica*, como género de la modernidad. El lugar físico de la *crónica* es el periódico: asume su prisa, la comunicación entrecortada e incompleta, la fugacidad propia de la impresión que nos transmite, pero también hace suyas las contrapartidas más favorables porque el periódico asegura la difusión y realza el valor de la firma (o del seudónimo bien elegido). Pero es imposible definir el género sin el otro elemento esencial: su carácter de escritor personal, de experiencia vivida, más aún, y que remite al capricho, la inclinación al merodeo impune de un yo que se exhibe (y se oculta) ante sus lectores, a medio camino entre el cuento y la memoria personal». (Mainer 2010: 37)



la complejidad que en cada uno de los casos representa la urbe. Sin embargo, frente a la clarividencia del flâneur convencional, la mirada que arrojan los tres textos a través de sus personajes, no sólo no servirá para esclarecer el panorama urbano, sino que servirá para proyectar una imagen caótica de dicho espacio. En este sentido no puede ser más acentuado el contraste que existe entre su comportamiento y el del detective, que para Piglia (2005: 81), haciéndose eco de Benjamin, resulta la figura más acabada de flâneur:

Si Hamlet es el lector en tensión con el escenario de la corte y las disputas políticas que suponen las relaciones familiares en el poder, Dupin es el que está, como lector, en tensión con el escenario de la ciudad, entendida como el espacio de la sociedad de masas.

«El contenido social originario de las historias de detectives», dice Walter Benjamin, «es la pérdida de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad.» En un sentido, podríamos decir que la figura del detective nace como efecto de la tensión con la multitud y la ciudad.

(...)

En esos mismos años, hacia 1840, Foucault sitúa el comienzo de la sociedad de vigilancia. Y el detective funciona a su modo, imaginariamente, en la serie de los sistemas de vigilancia y de control. Es su réplica y su crítica.

En el espacio de la masa y de la multitud anónima es donde surge Dupin, el sujeto único, el individuo excepcional, el que sabe ver (lo que nadie ve). O, mejor, el que sabe leer lo que es necesario interpretar, el gran lector que descifra lo que no se puede controlar.

En sentido análogo, McHale (1987: 9) afirma que «its logic is that of detective story, the epistemological genre *par excellence*.» Y, por consiguiente, siguiendo la línea argumental de su tesis, como veremos, el género moderno por excelencia.

De modo que si ciudad y flâneur se constituyen como elementos característicos de la modernidad, las obras seleccionadas encajarían dentro de los presupuestos modernos. Sin embargo, en el comportamiento de los tres personajes mencionados no existen atisbos de la racionalidad y clarividencia del detective flaneurístico. Muy por el contrario, su discurso se presenta, a menudo, como una secuencia caótica o silenciada. En consecuencia, si funcionalmente podemos considerar que estamos ante tres flâneur, operacionalmente distamos mucho de que así sea, lo cual, como se intentará demostrar a lo largo de estas páginas, es un indicio evidente del distanciamiento progresivo que, desde *Luces de bohemia* a *Tiempo de silencio*, se produce de los parámetros cognitivos y epistemológicos de la modernidad, anticipando la condición posmoderna que aparecerá a partir de los años 60:

La característica más comprensiva del postmodernismo es su oposición al sistema analítico-referencial que ha predominado en el pensamiento occidental moderno desde la revolución cartesiana y la aparición de la ciencia experimental. Ese sistema mantiene que el orden semiótico de la obra se organiza según el orden lógico de la razón y, por medio, de una representación fiable del mundo, coincide con la estructura de la realidad externa al sujeto. El cuestionamiento y declive de la episteme analítico-referencial se inicia en particular con los descubrimientos de la nueva física einsteniana y la psicología de origen freudiano. En arte, el cuestionamiento se realiza con el modernismo.<sup>8</sup>

8 En relación al modernismo, Calinescu (2003: 51) advirtió la dimensión conflictiva de la modernidad histórica y estética: «Es imposible decir con precisión cuándo se puede comenzar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en franco conflicto. Lo que es cierto es que en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental -producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía

El postmodernismo amplía la oposición modernista a la episteme analítico-referencial y avanza en el análisis crítico de esa episteme. (Navajas 1987: 14)

Por ejemplo, *Luces de bohemia*, publicada en 1920, se sitúa en los patrones estéticos del modernismo, por su apuesta por el valor connotativo, autónomo y dislocado del signo lingüístico, que sugiere el esperpento,<sup>9</sup> una vez que persigue una estética deformadora, como alternativa a la invalidez representativa de las convenciones literarias habidas hasta el momento.<sup>10</sup> *Luces de bohemia* asume el experimen-

arrolladora y los cambios sociales del capitalismo— y la modernidad como un concepto estético. Desde entonces, la relación entre las dos modernidades ha sido irreductiblemente hostil, pero no sin permitir, e incluso estimular, una variedad de influencias mutuas en su cólera por la mutua destrucción».

9 Así lo refiere también Pereiro Otero (2008: 39): «el Modernismo propone un proyecto rebelde a través de la autonomía de la obra de arte, su valor específicamente espiritual y su rechazo a usar una lengua que, en lugar de precisión, se convierte en generadora de sugestión, indeterminación y hedonismo.»

En suma, «el resultado es la proyección tanto de una interdependencia, la que, a la vez que los conecta, los separa como de una obra, la cual, en virtud de su autonomía, puede distorsionarse al dar un paseo por el Callejón del Gato o al quintaesencializarse en la sensualidad de una *Sonata*. La consecuencia directa es que la obra de arte parece independizarse extrínsecamente de cualquier tipo de compromiso o referencia respecto a los problemas del mundo contemporáneo. Intrínsecamente, sin embargo, este modo de escribir y de enfrentarse a la actividad poética proclama el advenimiento de un modo diferente de conceptualizar la escritura y la palabra, aunque ya ensayado con matices diferentes en otros momentos históricos.» (Pereiro Otero 2008: 67)

10 Según Dougherty (2008: 70/482) Valle alcanza la burla esperpéntica de las instituciones y códigos culturales, a partir de la disonancia que se origina con la superposición, el *collage*, de elementos dispares: «Cabe subrayar dos operaciones en este juego: primero, la inserción en el contexto de la tragedia de elementos ajenos a ella, que crean rupturas con las convenciones del género, mas sin borrar del todo lo trágico. Tragedia, sainete, melodrama, drama calderoniano y farsa de guiñol no se anulan en el ejemplo ofrecido: de repente se abre un espacio liminal en el que todos coinciden en discordia. Segundo, las fronteras del género se abren a valores nuevos, traídos por las 'piezas' extrañas venidas de otros géneros

talismo de la vanguardia y prosigue con los propósitos expresados en el prólogo a *Los cuernos de Don Friolera*, tan acorde con las teorías orteguianas acerca de la autonomía del arte. Un buen reflejo de ello, es la identificación desconcertante entre el Madrid real y el espacio ficticio de *Luces de bohemia*:

Al examinar de cerca los itinerarios de *Luces de bohemia*, voy a atender; en primer lugar, a su representación y a tal fin voy a partir del siguiente postulado general: el teatro ha explotado y explorado lo que David Harvey (1990) ha llamado «el sentido de lugar». Desde esta perspectiva el teatro moderno ha generado en el espectador dos tipos de reacción frente a los espacios dramáticos, que Fernández Cifuentes (2003) explica en términos que resultan aplicables también a Valle-Inclán: una, el confort ante localizaciones tranquilizadoras, espacios dados y reconocibles; la otra, un singular desasosiego, la ansiedad que suscita toda posibilidad de desorientación espacial. (Santos Zas 2007: 189)

Parece, por consiguiente, que Valle-Inclán sólo se adentró en el drama urbano en el momento que diseñó una estética adecuada para ello; de ahí las múltiples asociaciones —volviendo a la cita inicial de Dougherty— entre estética (esperpento) y representación urbana.

En *Luces de bohemia*, como se ha apuntado anteriormente, encontramos, no obstante, elementos que apuntan hacia una superación de la estética moderna y una alteración del comportamiento y discurso visionario del flâneur. Para ello, Valle-Inclán se vale de la degradación estética de su protagonista, Max Estrella, cuya caracterización

o subgéneros teatrales. El valor trágico no desaparece en el esperpento; antes bien, cobra relieve al contrastarse con el hipérbole fatuo del melodrama, con la comicidad frívola del sainete, y con la acción mecánica del guiñol. Al mismo tiempo, sin embargo, lo trágico se impregna del patetismo, la corrosividad y la visualidad grotesca de esos otros géneros, amén de implicarse en la actualidad sociopolítica a la que ellos suelen responder».

como poeta ciego parece remitir inicialmente a un imaginario de estilización literaria donde el protagonista constituiría un referente ético. Incluso su muerte, imaginando el París «fin de siècle» y enunciando la teoría del esperpento apuntan sin lugar a dudas a su condición de héroe. Sin embargo, a lo largo de la obra, se va socavando la dimensión heroica del protagonista. Frente al excelso poeta que cabría esperar, la primera acotación aclara que nos hallamos ante un escritor «de odas y madrigales». Asimismo, el final climático que se origina con la muerte de Max, propio de una tragedia convencional, queda desactivado con dos escenas posteriores, que relajan la tensión dramática y cuestionan el protagonismo trágico del personaje:

La convencional escena de «la trágica muerte del héroe», ya ironizada en *Romance de lobos*, recibe un tratamiento aún más violento: arranca de circunstancias absolutamente banales (borracho, Max muere de frío y de hambre), pasa por una grotesca mutilación del cadáver (se pretende demostrar que el «héroe» no ha muerto de verdad) y termina en la absoluta literarización del personaje (un ente de ficción, el marqués de Bradomín, evoca la muerte de Hamlet tras asistir al entierro de Max.) El resultado es un protagonista que no se mantiene en pie literal y figuradamente: antes que personaje objetivo, es, como él mismo anuncia, «un espectro del pasado». (Dougherty 2001: 19/703)

Asimismo, su integridad moral queda en entredicho al contrastar su grandilocuente discurso con la aceptación del soborno del ministro o su inacción ante las míseras condiciones en que viven su esposa e hija.

Aun teniendo en cuenta las contradicciones señaladas, la voz de Max es, pese a todo, de las pocas conciencias críticas existentes en ese Madrid «absurdo, brillante y hambriento» en el que se desarrolla el drama. A este respecto, resulta especialmente significativa la escena undécima:

*Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos.*

La madre del niño. -¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!

Max.-Esa voz me traspasa.

La madre del niño.- ¡Que tan fría, boca de nardo!

Max.- ¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!

Don Latino.- Hay mucho de teatro.

Max.- Imbécil. (Valle-Inclán 1993: 138)

Es preciso poner en relación la emoción que la voz trágica de la mujer suscita en Max con el desafecto que dedica a los discursos imperantes de la prensa o la literatura, enunciados tras la muerte del anarquista catalán<sup>11</sup> y, tras el estallido de la represión, («Canallas. Todos. Y los primeros nosotros, los poetas» [Valle-Inclán 1993: 136]). Es difícil no percibir ante estas críticas al discurso periodístico o literario una inequívoca crítica a las grandes narrativas, en cuyo fracaso sitúa J.F. Lyotard (1989: 12) el germen del espíritu posmoderno:

Simplificando ao extremo, considera-se que o «pós-moderno» é a incredulidade em relação às metanarrativas. Esta é, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, presupõe-na. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde especialmente a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde os seus funtores, o grande herói, os grandes périplos e o grande objectivo.

11 «El Preso.- Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa prensa canalla?

Max.- Lo que le manden» (Valle-Inclán 1993: 98)

Continúa todavía Lyotard (1989: 13) afirmando que «a sua legitimação (das grandes narrativas), tanto em matéria de justiça social como de verdade científica, adviria da optimização das *performances* do sistema, da eficácia».

El contraste moral entre el grito inarticulado de la madre del niño muerto y la ineficacia de las grandes narrativas del campo periodístico y literario para expresar la trágica realidad remiten, por lo tanto, a la dirección apuntada por Lyotard. Incluso, Don Latino, al hacer mención a la teatralidad de la mujer, parece advertir mejor que Max la pérdida de trascendencia discursiva y desactiva la fortaleza moral del grito, exagerando sus capacidades preformativas:

Lo que Max aprecia en la voz de la madre es el sufrimiento trágico en su estado puro. Pero igualmente importantes, para su educación cívica y poética, son los comentarios de los demás. (...) Una voz trágica, una víctima inocente, una alusión a la teatralidad del dolor, toda está preparando la escena para que Max reflexione sobre la insuficiencia del género trágico para captar la crisis de la sociedad española moderna. (Dougherty 2008: 59/471)

Las resonancias del grito desgarrado de la mujer se pueden relacionar con otro texto importante del modernismo hispánico: el discurso descompuesto de Altazor, el ángel caído de Huidobro, cuyo logos ira descomponiéndose paulatinamente hasta alcanzar una naturaleza onomatopeica:

Lunatando  
 Sensoria e infimento  
 Ululayo ululamento  
 Plegasuena  
 Cantatorio ululaciente  
 Oraneva yu yu yo

Tempovío  
Infilero e infinauta zurrosía  
Jaurinario ururayú  
Montañedo oraranía  
Arorasía ululacente  
Semperiva  
Ivarisa tarirá  
Campanudio lalalí  
Auriciente auronida  
Lalalí  
io ia  
iii o  
Ai a i a i a i i i o ia (Huidobro 1994: 138)

La coincidencia entre ambos fragmentos permite aplicar las siguientes palabras de René Costa (Huidobro 1994:39), acerca de *Altazor*, a los propósitos de Valle-Inclán en la escena XI, en particular, y a *Luces de bohemia*, en general:

Así termina *Altazor*. ¿Grito primario o anuncio de algo nuevo? Fin del experimentalismo formal y comienzo de una literatura de contenido más humano.

En suma, Valle-Inclán cuestiona unas metanarrativas incapaces de reflejar el sentido trágico que asolaba a la sociedad moderna. Sólo que, a diferencia del escepticismo que adoptará la estética posmoderna, propone una alternativa que supere la parálisis representativa: el esperpento.

La desconfianza en la hegemonía y homogeneidad discursiva para representar la ciudad se plasma en la segunda de las obras analizadas, *La colmena*, a través de la desactivación de los agentes enunciadore. Empecemos por Martín Marco.



De nuevo nos enfrentamos a un personaje, como hemos visto, de condición itinerante, cuya trashumancia le impide llevar una vida acomodada. Ello explica que su estancia sea fugaz y ocasional en todos los ambientes por los que transita: el café de Doña Rosa, la visita clandestina a casa de su hermana Filo o la noche en el prostíbulo de D<sup>a</sup> Jesusa.<sup>12</sup> La condición itinerante de Martín sirve para hilvanar el relato y trasladarnos de un personaje a otro, pero también cumple una función narrativa, en la medida que complementa las limitaciones de la instancia narrativa.<sup>13</sup>

La expulsión del café de D<sup>a</sup> Rosa y el consiguiente recorrido por la ciudad permiten realizar una transición entre la dimensión estática del capítulo I –que transcurre íntegramente en el café– y la más dinámica del II que recorre el anochecer de la ciudad. Con una doble perspectiva de la misma escena y con Martín como foco, pasamos del interior al exterior del café y del primer al segundo capítulo:

–Si quiere, le dejo el libro.

–No. Ande, a la calle, no me alborote.

El hombre va hacia la puerta con Pepe detrás. Los dos salen afuera. Hace frío y las gentes pasan presurosas. Los vendedores vocean los

12 «El personaje que más se asemeja al viajero en *La Colmena* es el vagabundo y escritor Martín Marco. Martín Marco representa el hombre urbano por excelencia, aquel que no tiene vivienda estable y se encuentra en continuo movimiento. He aquí de aclarar que el hombre urbano es entendido por la antropología urbana no como el hombre de la ciudad, sino que como el hombre en continuo estado de movilidad. Partiendo de esta definición, la 'urbanidad' se puede dar no sólo en la ciudad, sino en todo contexto que se caracterice por la movilidad y lo inconstante. (...) El hombre urbano es aquel que está siempre errando, el hombre que no tiene casa y vive en hoteles o siempre en nuevos lechos». (Barboza 2004: 90)

13 «Marco introduce en la novela un sentimiento de movilidad y de espacio, dando así a la narrativa una amplitud temporal y geográfica, aunque en ambas esferas de un modo bastante limitado» (Henn 1990: 34)

diarios de la tarde. Un tranvía tristemente, trágicamente, casi lúgubremente bullanguero, baja por la calle de Fuencarral.

El hombre no es un cualquiera, no es uno de tantos, no es un hombre vulgar, un hombre del montón, un ser corriente y moliente; tiene un tatuaje en el brazo izquierdo y una cicatriz en la ingle (Cela 1989: 145)

## II

Ande, largo.

—Adiós, muchas gracias; es usted muy amable.

—Nada. Váyase por ahí. Aquí no lo queremos ver más.

El camarero procura poner voz seria, voz de respeto. Tiene un marcado deje gallego que quita violencia, autoridad a sus palabras, que tiñe de dulzor su seriedad. A los hombres blandos, cuando desde fuera se les empuja a la acritud, les tiembla un poquito el labio de arriba; parece como si se lo rozara una mosca invisible:

—Si quiere, le dejo el libro.

—No; lléveselo (Cela 1989: 179)

La exclusión del café —epítome de la vida social de la ciudad de mediados de siglo— adquiere, por supuesto, la dimensión simbólica de la no-aceptación del personaje en el universo social de la urbe,<sup>14</sup> metaforizado también en la confrontación de Martín con todas las

14 En *Tiempo de silencio*, el café también se convierte en la conciencia social de la ciudad: «En cuanto entra, comprende que está equivocado, que venir a este café era precisamente lo que no le apetecía, que él preferiría haber seguido evocando fantasmas de hombres que derramaron sus propios cánceres sobre papeles blancos. Pero ya está allí y la naturaleza adherente del octopus lo detiene. Su pico gritón ha comenzado a cantar. Su rostro blando y múltiple, continuo y siempre renovado le contempla. Ya ha saludado, ya escucha, ya las ventosas se le adhieren inevitablemente. Ya está incorporado a una comunidad de la que, a pesar de todo, forma parte y de la que no podrá deshacerse con facilidad. Al entrar allí, la ciudad —con una de sus conciencias más agudas— de él ha tomado nota: existe.» (Martín Santos 1990: 78)

personas de orden: D<sup>a</sup> Rosa, su cuñado, etc. De hecho, Martín, en el último capítulo, tendrá de nuevo presencia en otro de los elementos que articulan la vida social de la ciudad: el periódico. Pero, una vez más, para hacer evidente su falta de integración en las pautas sociales y políticas de la España franquista, como un desterrado en territorio propio.

Martín, como Max, también es degradado literariamente. Pese a que a menudo el debate crítico sobre *La colmena* ha girado en torno a la condición de protagonista de Marco,<sup>15</sup> la cuestión parece centrarse antes en las pretensiones de Cela de arrebatarse tal condición, al entremezclar y confundir a Martín con el elevado número de personajes que transitan por *La colmena*.

De modo que, pese a que deja constancia de su singularidad (es el único que aparece en todos los capítulos y «no es un hombre del montón») y le otorga cierto carácter de *alter ego*, le niega la condición de héroe, de flâneur que, a pesar de su constante movilidad y su sensibilidad social, pueda recomponer el caótico rompecabezas del Madrid de 1942.

El narrador, a su vez, tampoco es un elemento válido para organizar el desordenado material narrativo que genera el Madrid del medio siglo, ya que resulta incapaz de ofrecer una visión de conjunto, al estar confinado en cada una de las múltiples secuencias y que arti-

15 Para Arquier (1977-78: 116) el papel de Martín Marco cuestiona el protagonismo colectivo de la obra: «Si examinamos, además, el contenido de la novela, podemos ver cómo toda la narración que tiene su punto de partida en el café de D<sup>a</sup> Rosa, en el capítulo primero, donde Martín Marco sólo aparece una vez, va ciñéndose poco a poco alrededor de este personaje, hasta terminar girando casi exclusivamente en derredor suyo. De hecho resulta que Martín Marco desempeña un papel destacadísimo y esencial que ni en volumen narrativo, ni en importancia dramática puede compararse al de los demás personajes.

¿Podemos inferir entonces que finalmente la novela, amañada en forma sumamente hábil, viene a ser el tradicional relato con héroe, o mejor, con protagonista, anécdota, peripecias y su consiguiente desenlace?»

culan la novela. Así es como *La colmena* carece de un demiurgo que consiga organizar la fragmentación que estructura el texto.<sup>16</sup> Hemos visto, incluso, como la transición entre capítulos y espacios se realiza por la iteración de escenas, a fin de compensar la incapacidad organizativa de la voz narrativa. Las palabras finales de una novela que guarda enormes similitudes estructurales con *La colmena*, *Caminhos cruzados*, del brasileño Érico Veríssimo, ilustran a la perfección la dificultad de ofrecer una mirada hegemónica en el multiperspectivismo imperante en la narrativa de protagonismo colectivo:

A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos, sem imprevisto. Por isso alguns homens de imaginação foram obrigados a inventar o romance.

O Homem, na Terra, nasce, vive e morre sem que lhe aconteça nenhuma dessas aventuras pintorescas de que os livros estão cheios num romance. Quando saímos da leitura duma história de amor, ficamos surpreendidos ao nos encontrarmos na vida real diante de pessoas e coisas absolutamente diferentes das pessoas e coisas das fábulas librescas.

Repito: a vida é monótona. Queres um exemplo frisante, vívido, observado, verificado? Ei-lo, leitor amigo: moro numa rua suburbana cujo ponto culminante é a janela do meu quarto. E que vejo eu do meu posto de observador céptico? O mesmo ramerrão cotidiano, os mesmos qua-

<sup>16</sup> Recordemos que *La colmena* se divide en seis capítulos numerados, más un «Final» que alteran el orden lógico de la cronología interna de la obra, cuya recomposición quedaría de la siguiente forma: I (tarde) – II (anochecer) – IV (noche) – VI (mañana) – III (tarde) – V (noche). El capítulo «Final» tiene lugar «tres o cuatro días después» de la secuencia temporal de los seis primeros.

La disposición estructural de la novela se corresponde, asimismo, con la ruptura de los parámetros analítico-referenciales antes mencionados: «En primer lugar, el postmodernismo se opone a un concepto orgánico de la obra y niega la existencia de un orden lineal y una unidad definida en el texto. Frente al significado unitario, prefiere la metasignificación, el repertorio múltiple y dialécticamente conectado de significados.» (Navajas 1987: 15)

dros monótonos. Na casa fronteira há sempre uma senhora vestida de preto que fica sentada na sua cadeira de balanço enquanto a filha anda dum lado para outro, fazendo eu nem sei quê. Mais adiante vejo um homem que se senta numa preguiçosa para ler o jornal, cercado dos filhos que berram, enquanto o seu gramofone toca uma música aborrecível que se repete todos os dias. No quintal próximo um moleque ladino joga pedras no pombal da casa vizinha.

São cenas de todo o dia. Nenhum acontecimento romântico quebra a calma desta rua e de seus habitantes. Onde os dramas de que falam os romancistas? Onde as angustias que cantam os poetas?

Foi depois de muito observar e meditar que eu cheguei à conclusão de que um observador colocado num ângulo especial poderá ter uma visão diferente e nova do Mundo. (Verissimo 2005: 299)

Una vez más, se pueden hallar similitudes entre la disolución hegemónica y la visión parcelada en múltiples perspectivas de la novela urbana con la condición posmoderna

Deste modo, no Pós-modernismo a ideia de autoridade, reflexo de uma única e inquestionável verdade, fica esvaziada. A autoridade cede o lugar à pluralidade, a um cosmos de narrativas, às *micronarrativas*, caracterizadas pela sua contingência e localismo. Este mundo novo que dá palavra a outras opiniões e verdades, como todos os seus efeitos salutaros, também abre a porta a uma série de paradoxos e inseguranças nas quais a consolação de uma única e incontestável verdade se perde para sempre e sem esperança de regresso. Por outro lado e de maneira, talvez, ainda mais surpreendente, não se sente nenhum tipo de nostalgia por esta perda. (Costa 2009: 439)

Si bien en *La colmena* todavía se manifiestan restos de nostalgia y el capítulo «Final» contradice la amoralidad e insolidaridad latente en los seis precedentes, ya que la preocupación que todos los per-

sonajes muestran por Martín señala la añoranza por un orden moral huidizo, poco consumado, pero todavía sentido.

La tercera de las obras, *Tiempo de silencio*, avanza de forma decidida hacia la posmodernidad, alcanzando lo que en las dos precedentes eran todavía tentativas. Navajas (1987: 13) define la novela experimental de los 60 como el primer paso hacia la obra posmoderna:

El postmodernismo se inicia aproximadamente al final de la década de los cincuenta y sus figuras más significativas (John Barth, Philippe Sollers, Italo Calvino, etc.) suceden a los representantes más destacados del modernismo: Proust, Joyce, Virginia Woolf, Musil. En España, los conatos inaugurales de la novela postmoderna ocurren en la década de los sesenta con las novelas de Martín Santos y Juan Goytisolo. Sin embargo, el postmodernismo alcanza dimensiones y desarrollo amplios posteriormente, en los años setenta, con las obras más recientes de Luis y Juan Goytisolo, Juan Benet, Carmen Martín Gaité, etc.

*Tiempo de silencio* no sólo refleja las fragmentaciones de la propia ciudad, sino que cuestiona y problematiza la capacidad discursiva para representar el mundo laberíntico del Madrid de la posguerra. Sin embargo, a diferencia de sus predecesores, lo hace a partir de la exploración irónica y distanciada de la realidad y cuestionando la validez de la propia enunciación.<sup>17</sup>

17 «Como parte del desafío a la tendencia occidental de pensar en oposiciones binarias, la estética posmodernista pretende cambiar nuestra insistencia en un orden lineal, en una continuidad lógica. La expresión de tal desafío en *Tiempo de silencio* se encuentra en el principio mismo de la novela: "Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono". En un principio, se produce una sensación de discontinuidad y falta de lógica precisamente motivada por una continuidad exagerada. Es decir, lo que se espera es que haya ciertas lagunas que la lógica sirve para superar. Si suena un teléfono, no hace falta decir que la persona presente ha oído el timbre, pues lógicamente es así. Pasa lo mismo con las otras construcciones paratácticas: "He dicho: Amador". Ha

Demos un paso más: ¿qué ocurre cuando el sujeto que narra percibe no sólo la realidad como fragmentación, sino también su propia subjetividad como caos? Aparece la novela posmoderna, la ironía cínica, la ontología problemática (Lozano Mijares 2007: 155)

Las reflexiones que Martín Santos realiza respecto al *Quijote*, en relación a los problemas morales percibidos por Cervantes y a su textualización a partir de un loco que se hace el loco apuntan a la dirección señalada:<sup>18</sup>

Pero la cosa es muy complicada. Mientras que Pedro recorre taconeando suave el espacio que conociera el cuerpo del caballero mutilado, su propio racionalismo mórbido le va envolviendo en sus espirales sucesivas.

Primera espiral: Existe una moral –una moral vulgar y comprensible– según la cual es bueno, sensato y razonable el que lee libros de caballerías y admite que esos libros son falsos. El libro de caballería intenta

venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono. ¡Amador! Tan gordo, tan sonriente. Habla despacio, mira, me ve". Al negarse en estos ejemplos nuestra inclinación a formar nexos lógicos, a anticipar empíricamente el efecto de una causa determinada, nos quedamos con la sensación de un mundo desunido, separado en células observadas microscópicamente. En fin, es una lógica fundada más en la contigüidad que en la continuidad» (Spires 1991: 12).

18 «Tan sólo el espacio del margen político-socio-lingüístico nos permite sentir la libertad anárquica en oposición a las convenciones vigentes. Si no logramos experimentar lo que quiere decir acto moral, tal acto no puede existir. Dicho de otro modo, es en el espacio lingüístico de obras como *Don Quijote* donde percibimos lo real de la existencia humana» (Spires 1991: 15).

A su vez, Navajas (1987: 15) advierte que «el postmodernismo considera el mundo no como una entidad existente per se que contuviera en sí misma los principios de su organización sino como una construcción artificial de la razón. (...) De acuerdo con este concepto del saber, la literatura aparece esencialmente como mentira –una ficción sugestiva pero gratuita. No es la primera vez que la literatura hace ostensible su artificialidad. El Quijote, por ejemplo, la asume de modo directo».

superponer sobre la realidad otro mundo más bello; pero este mundo –ay– es falso.

Segunda espiral: Surge, sin embargo, un hombre que intenta que lo que no puede en realidad ser, a pesar de todo sea. Decide pues creer. El mal – que sólo era virtual– se hace real con este hombre.

Tercera espiral: Quien así procede –a pesar de ello– es llamado por sus conciudadanos *El Bueno*.

Cuarta espiral: La creencia en la realidad de un mundo bueno, no le impide seguir percibiendo la constante maldad del mundo bajo. Sigue sabiendo que este mundo es malo. Su locura (si bien se mira) sólo consiste en creer en la posibilidad de mejorarlo. Al llegar a este punto es preciso reír puesto que es tan evidente – aun para el más tonto – que el mundo no sólo es malo, sino que no puede ser mejorado en un ardite. Riamos pues.

Quinta espiral: Pero tras la risa, surge la sospecha de si será suficiente con reír, si no será preciso más bien crucificar al hombre loco. Porque lo específicamente escandaloso de su locura es que pretende imponer y hacer real la misma moralidad en que los que de él se ríen – según afirman– creen. Si alguien dejara de reír por un momento y lo mirara fijamente pudiera llegar a contagiarse. ¿Será un peligro público?

Sexta espiral: Pero no hay que exagerar. No hay que llevar esta conjetura hasta sus límites. No debemos olvidar que el loco precisamente *está loco*. En ese «hacer loco» a su héroe va embozada la última palabra del autor. La imposibilidad de realizar la bondad sobre la tierra, no es sino la imposibilidad con que tropieza un pobre loco para realizarla. Todas las puertas quedan abiertas. Lo que Cervantes está gritando a voces es que su loco no estaba realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero, ya que si se hubiera reído de ellos sin haberse mostrado previamente loco, no se lo habrían tolerado y hubieran tomado sus medidas montando, por ejemplo, su pequeña inquisición local, su pequeño potro de tormento y su pequeña obra caritativa para



el socorro de los pobres de la parroquia. Y el loco, manifiesto como no-loco, hubiera tenido en lugar de jaula de palo, su buena camisa de fuerza de lino reforzado con panoplias y sus veintidós sesiones de electroshokterapia (Martín Santos 1990: 75-76).

También como Don Quijote, el protagonista de *Tiempo de silencio*, Pedro, reproduce la condición errante y fracasada de Max y Martín Marco, incluso vive en una pensión, como metáfora de la integración incompleta en la ciudad —subrayada por la ausencia de apellido que refuerza su anonimato en la urbe — y marca de su carácter periférico. Pero, a diferencia de Max y Martín, en Pedro no se atisba ningún ánimo heroico en coherencia con el espíritu escéptico de la posmodernidad. Pedro fracasa y es finalmente excluido.

Pedro, además, no sólo tiene que competir por imponer su discurso con los demás personajes de la obra, sino que a menudo, su capacidad expresiva, pese a su elevada condición de intelectual y científico, queda sometida a las situaciones de poder en las que se enfrenta en la novela, independientemente del eslabón social en que tengan lugar.<sup>19</sup> En consecuencia, Pedro, perteneciente a la generación que debería modernizar la España franquista, se convierte en la inversión más lograda del flâneur, al sustituir logos por silencio.

Pedro, siguiendo la cita anteriormente referida, también contempla su propia subjetividad como caos. El silencio al que alude el título no pretende ser únicamente una referencia a la España de la posgue-

19 «Tal parodia del colonialismo inglés indica que los sistemas de poder se descubren en bloques horizontales y no verticales; el poder no desciende desde arriba (el tono británico) hasta abajo (las chabolas madrileñas), sino que el mismo fenómeno ocurre en sitios alejados cultural, temporal y geográficamente uno de otro. En lugar de plantación de algodón en el sur estadounidense del siglo diecinueve, nos ofrece una barraca urbana del Madrid de los años 40 (o de hoy día). Son dos mundos opuestos cuya polaridad sirve para subrayar lo que tienen en común: un orden paternal de autoridad casi absoluta» (Spire 1991: 13).

rra sino también —o quizás por ello— a la incapacidad expresiva, a la capacidad/incapacidad para imponer razones y vencer los desequilibrios de poder que se manifiestan en el texto. Empezando, como se ha dicho, por el propio protagonista que apenas erige su propia voz, ya que es el narrador quien nos hace partícipe de sus reflexiones e inquietudes. Sólo al principio y al final de la obra aflora en monólogo interior su enunciación. Incluso, en uno de estos instantes se produce en prisión, bajo la elocuente metáfora del cautiverio.

La ontología problemática posmoderna queda, asimismo, reflejada en la importante escena en que Muecas irrumpe en la habitación de Pedro para pedirte que reconduzca el aborto que le habían practicado a su propia hija. La superposición de voces —narrador, Muecas y Pedro— se termina confundiendo y superponiendo, evidenciando la supremacía discursiva —y fáctica— del Muecas, pese a su analfabetismo, sobre Pedro.<sup>20</sup>

20 Débax y Alsina (1991: 129) describen la amalgama de voces que se superponen en este fragmento: «Empieza con una modalidad narrativa muy común, la de un narrador-locutor (llamaremos narrador al locutor de un texto de ficción que lleva a cabo la narración del mismo) extra-diegético que sabe de antemano lo que va a contar de 'aquella noche' y anticipa que queda mucho por contar de ella: 'debía ser especialmente llena de acontecimientos'. Pero, desde la segunda frase, aparece el tema de la contaminación: las barreras temporales entre sábado y domingo se han difuminado como se difuminarán las barreras que suelen existir entre un narrador dueño de su narración y lo narrado por él. En la tercera frase efectivamente el narrador ofrece varias opciones sobre el comportamiento de uno de los personajes: éste, encerrado en su habitación, parece escapar a la vista y al dominio del narrador, el cual sólo puede conjeturar sobre sus actuaciones posibles: 'o bien... o bien'. A la inversa de un narrador omnisciente que penetra las intimidades de sus personajes, abandona su poder para dejar abiertas varias hipótesis. (...)

Pero rápidamente se revela que el relato no es sino transcripción del mensaje de Muecas, refiere lo que dice el Muecas. Así lo muestra el verbo 'hizo saber que' (y también 'haciéndole saber' (al taxista), discurso referido de segundo nivel). Este verbo señala la actividad de comunicación de Muecas, pero lo que se transmite es el contenido de su mensaje y de ningún modo la forma de éste. ¿Cómo deja pues su huella en el texto el discurso de Muecas?»

Efectivamente en este torneo oratorio, uno de los dos contrincantes está silenciado: nada de lo que dice Pedro está referido, aunque fuera del mismo modo indirecto con el cual aparece la palabra de Muecas. Pero está presente sin embargo, pudiendo reconstituirse en este caso también el proceso de argumentación de Pedro por las refutaciones de Muecas. (Débax y Alsina 1991: 131)

Esta situación confirma el carácter patriarcal predominante en la obra, como uno de los elementos de dominación que asoman en el texto. Por eso, el silenciamiento de Pedro coincide con el papel de las mujeres de la obra, que, casi de modo general, carecen asimismo de voz propia.<sup>21</sup>

Con todo, es una voz femenina, el eslabón ínfimo de la escala social, el que – al igual que en *Luces de bohemia* – constituye uno de los pocos bastiones morales del relato. La mujer del Muecas, personaje ignaro y acallado, posibilita, con su testimonio veraz, reparar la injusta situación en la que se halla Pedro y que no han conseguido solucionar las influencias y la locuacidad de Matías, ni las insinuaciones de su novia Dorita. Así se describe el comportamiento de la mujer del Muecas «pedazo de tierra apenas moldeado»:

No saber nada. No saber que la tierra es redonda. No saber que el sol está inmóvil, aunque parece que sube y baja. No saber que son tres Personas distintas. No saber lo que es la luz eléctrica. No saber por qué caen las piedras hacia la tierra. No saber leer la hora. No saber que el espermatozoide y el óvulo son dos células individuales que fusionan sus

21 «Efectivamente, Pedro desempeña en la novela un papel pasivo: es decir, femenino. Es como si, en una época –concretamente, la del franquismo– en que a los hombres les es negado un rol activo, las cualidades tradicionalmente llamadas 'masculinas', al ser reprimidas, no encontrasen más salida que la de proyectarse sobre la mujer en cuanto encarnación de 'lo otro'» (Labanyi 1991: 158).

núcleos. No saber nada. No saber alternar con las personas, no saber decir: «Cuanto bueno por aquí», no saber decir: «Buenos días tenga usted, señor doctor». Y sin embargo, haberle dicho: «Usted hizo lo que pudo».

Y repetir obstinadamente: «Él no fue». No por amor a la verdad, ni por amor a la decencia, ni porque pensara que al hablar así cumplía con su deber, ni porque creyera que al decirlo se elevaba ligeramente sobre la costra terráquea en la que seguía estando hundida sin ser capaz de llegar a hablar propiamente, sino sólo a emitir gemidos y algunas palabras aproximadamente interpretables. (Martín Santos 1990: 248)

El ejemplo moral de la consorte del Muecas, también como en el precedente valleincliniano, contrasta con el descrédito al que la novela somete tanto los códigos culturales,<sup>22</sup> como la credibilidad de las diferentes narrativas al parodiar el lenguaje científico, filosófico o literario. También como en *Don Quijote*, se transfigura la realidad a partir de los juegos de lenguaje, poniendo de relieve antes la construcción convencional de la realidad, que su conocimiento y representación según los parámetros analítico-referenciales. El pastiche, el contraste, la dislocación y la confluencia de estilos y modalidades enunciativas, la parodia del discurso filosófico y científico —relativismo orteguiano incluido— reflejan la crítica y fracaso, una vez más, de los grandes discursos, siguiendo la argumentación de Lyotard anteriormente señalada.

De igual modo, *Tiempo de silencio* parodia las convenciones de la novela social imperante a partir de los años 50, de forma que supera, por ejemplo, las limitaciones cognitivas impuestas en la narración

22 A juicio de Navajas (1987: 28): «En la novela postmoderna española se emprende un cuestionamiento bastante considerable del código masculino, hecho destacado si se considera el modelo de dominación masculino poderosamente incrustado en las relaciones sociales españolas».

objetiva, tal como refleja irónicamente en el siguiente fragmento, satisfaciendo la curiosidad que la perspectiva limitada de Pedro le impide conocer:

Los olores que tras el colgante velo rojizo llegaban a la zona más densamente habitada de la chabola, la misma presencia a sus pies de la mole mansa y muda de la esposa, las mordeduras de la muchacha toledana formaban, junto con la mentalidad científico-razonante del Muecas, un conjunto del que no podía apartarse fácilmente y que quería conocer aunque en el intento hubiera tanto de fría curiosidad como de auténtico interés, tanta necesidad de conseguir ratones para su investigación como concupiscencia por ver la carne del hombre en sus caldos más impuros.

En la parte interior de la chabola del Muecas estaba el campo de cultivo de la raza cancerígena... (Martín Santos 1990: 64-65)

Hay en este párrafo, a diferencia de la novela social de los 50, un alarde de la supremacía epistemológica del narrador sobre el personaje, cuyas limitaciones cognitivas se ponen simbólicamente de relieve. Pero también, Martín Santos ridiculiza las pretensiones de objetividad y los propósitos moralizadores imperantes hasta el momento en la novela social, expandiendo el alcance omnisciente del narrador y reduciendo las preocupaciones sociales a una mera curiosidad de índole voyeurística. La realidad, en consecuencia, es construida por el discurso de la ficción, cuyo valor paródico e hiperbólico pretende minimizar el objeto literario:

El postmodernismo tiende a cancelarse a sí mismo. No es sorprendente, por consiguiente, que algunos textos postmodernos propugnen de manera más o menos explícita, la no-palabra, el silencio. La obra de Beckett es de las más radicales al respecto. La parquedad conceptual

y lingüística de Malone, Molloy y otras figuras ficcionales de Beckett es una realización específica de la minimización de los objetivos de la literatura. (Navajas 1987: 20)

Siguiendo la argumentación del mismo autor, la estructura circular que, en diferente medida, se aprecia en los tres textos implica que «los procedimientos de repetición circular propios de algunos textos no son otro modo de realización de una escritura *sous rature*, que se disuelve y se desrealiza a sí misma» (Navajas 1987:20). En cuyo caso, se disolvería la supremacía del discurso racional y ético de una figura operacionalmente activa: el flâneur, pero epistemológicamente desactivada, no en vano «en el texto postmodernista la repetición tiende a convertirse en una labor rutinaria y subyugante –un destino maldito para el que no hay rendición» (Navajas 1987: 20). En consecuencia, la problematización del discurso moderno que se realiza en *Luces de bohemia* y *La colmena* cristaliza en *Tiempo de silencio*, coincidiendo con la progresión que Calinescu (2003: 296) advierte entre el modernismo y el posmodernismo ya que cuando «la lógica interior del cuestionamiento modernista es llevada a su extremo, hace surgir el cuestionamiento postmodernista y viceversa».

En una línea similar, McHale refiere que el postmodernismo «follows from modernism, in some sense, more than it follows after modernism». (1987: 5). Así, expresa su teoría de lo dominante, ya que, mientras en el modernismo primaría una dimensión epistemológica («¿cómo interpreto el mundo del que yo formo parte?»), en el posmodernismo lo haría la ontológica («¿cómo existe un texto y cómo existe el mundo proyectado?»).

Casi ocioso es decir que el posmodernismo no marca un arte absolutamente nuevo, sino tan sólo un cambio de énfasis o, según el crítico Brian McHale, un cambio del dominador. McHale sostiene que el moder-

nismo tiene como dominador una visión epistemológica, mientras que el dominador del posmodernismo es una visión ontológica. La palabra dominador señala que no se trata de algo exclusivo sino sobresaliente. (Spires 1991: 10)

En consecuencia, cabe subrayar, a modo de conclusión, que la crisis de la episteme moderna de *Luces de bohemia* y *La colmena*—reflejada en la incapacidad del sujeto enunciador, el flâneur, para interpretar y transmitir una visión coherente y hegemónica de la realidad— apunta ya rasgos todavía no dominantes del espíritu posmoderno, que sí se revelan en la ironía narrativa de *Tiempo de silencio*, como antesala a la irrupción definitiva de la novela posmodernista en el sistema literario español.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARQUIER, Louis (1977-78), «Personaje y estructura narrativa en *La colmena*», *Archivum*, nº 27-28, pp. 113-120.
- BARBOZA, Amalia (2004), «Lectura sociológica de *La colmena*. Apuntes hacia una sociología hermanada con la literatura», en Christoph Rodiek (coord), *Homenaje a Camilo José Cela : coloquio internacional de la Universidad de Dresde (11-12 de noviembre de 2002)*, pp. 83-93.
- BENJAMIN, Walter (1998), «El 'flâneur'», *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, pp. 49-83.
- CALINESCU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Editorial Tecnos.
- CELA, Camilo José (1989), *La colmena*, Madrid, Clásicos Castalia [1951].
- COSTA, Jaime da (2009), «As voltas do pós-modernismo», *Moenia. Revista lucense de Lingüística & Literatura*, vol. 14 (2008), pp. 435-455.
- DÉBAX, Michèle y Jean Alsina (1991), «El Silencio del Narrador» en Beti Sáez (ed.), *Luis Martín Santos. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 23-26 de abril de 1990)*, pp. 125-151.

- DOUGHERTY, Dru (2001), «La crisis del personaje en el teatro de Valle-Inclán: Montenegro y Máximo Estrella», *Anales de la Literatura Española Contemporánea – Anuario Valle-Inclán I*, vol 26, Issue 3, pp. 9/693-27/711.
- DOUGHERTY, Dru (2003), *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Ed. Fundamentos.
- DOUGHERTY, Dru (2008), «Valle-Inclán y la tragedia moderna», *Anales de la Literatura Española Contemporánea – Anuario Valle-Inclán VIII*, vol 33, Issue 3, pp. 57/469-88/500.
- HASSAN, Ihab (1987), *The Postmodernis Turn*, Columbia, Ohio State University.
- HENN, David (1990), «Martín Marco: el desarrollo de un protagonista», *Ínsula*, nº 518-519, pp. 33-34.
- HUIDOBRO, Vicente (1994), *Altaçor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1998), *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade.
- LABANYI, Jo (1991), «Mujer y silencio en *Tiempo de silencio*» en Beti Sáez (ed.), *Luis Martín Santos. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 23-26 de abril de 1990)*, pp. 153-161.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.
- LIMA, Robert, 1995, *Valle-Inclán. El teatro de su vida*, Vigo, Editorial Nigra Imaxe.
- LYOTARD, Jean-François (1989), *A condição Pós-Moderna*, Lisboa, Ed. Gradiva.
- MAINER, Juan Carlos (2010), *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica.
- MARTÍN SANTOS, Luis (1990), *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix-Barral [1962].
- MCHALE, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, New York-Londres, Methuen.



- MONCY GULLÓN, Agnés (1991), «Estructuras musicales en *La colmena* o *La justificación de su crudeza*», en *La palabra en libertad: Homenaje a Camilo José Cela*, pp. 89-108.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987), *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2009), «Caminos inciertos, caminhos cruzados. La novela urbana en Camilo José Cela y Érico Veríssimo» en Ana Gabriela Macedo et al. (coords.), *X Colóquio de Outono do Centro de Estudos Humanísticos/ VI Congresso Nacional da APLC (Universidade do Minho, 6, 7, 8 de Novembro de 2008)*, pp. 1-20.
- ORTEGA, José (1976), «Luces de bohemia y Tiempo de silencio: Dos concepciones del absurdo español», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 317, pp. 303-321.
- PEREIRO OTERO, José Manuel (2008), *La escritura modernista de Valle-Inclán: orgía de colores*, Madrid, Verbum.
- PIGLIA, Ricardo (2005), *El último lector*, Barcelona, Anagrama
- SALAÜN, Serge y Carlos Serrano (1991), *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe.
- SANTOS ZAS, (2007), «La ciudad y su representación literaria: *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán», *Diacrítica*, vol. 21.3, pp. 171-198.
- SPIRES, Robert (1991), «La estética posmodernista de *Tiempo de silencio*» en Beti Sáez (ed.), *Luis Martín Santos. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura (San Sebastián, 23-26 de abril de 1990)*, pp. 9-20.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (1993), *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe [1924].
- VILLARMEA ÁLVAREZ, María Cristina (2009), «Valle-Inclán, entre el oficio y el arte: la profesionalización del escritor en la España de 1900», en Serrano Alonso y Juan Bolufer (coords.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional.Lugo. 25-28 de noviembre de 2008*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 649-664.