

Cuerpos, mutilaciones y cicatrices en *Tiempo de Silencio*. Censura en la posguerra española

Rut Román y Esteban Ponce



Rut Roman is a Ph.D. candidate at the University of Maryland at College Park, and is currently working on a dissertation on "Posing the question of race in the coming of age novel in Latin America".

Nacido en Quito, Ecuador, **Esteban Ponce Ortiz** realizó estudios en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Licenciatura en Letras) y, actualmene, en la Universidad de Maryland (Maestría en Literatura Hispanoamericana). Su proyecto de tesis es sobre "Imágenes del mal en la Literatura Latinoamericana del XIX y las vanguardias".

Al término de la guerra civil española en 1939, el partido triunfante inauguró la Vicesecretaría de Educación Popular, máscara que ocultaba al organismo de propaganda franquista y su contraparte, el brazo de control y censura. En 1961, al cabo de veintidós años de creación, esta institución tripartita (*Sección de Información y Censura, Censura de Libros, Departamento de Teatro y Cinematografía*) había invadido todos los espacios de la vida social en la España franquista. Es entonces cuando *Tiempo de Silencio* (1961) del autor valenciano Luis Martín Santos (1924 - 1964) aparece en las

librerías españolas mutilada por la navaja censora. Esta novela que aborda el tema de cuerpos violentados es, en sí misma, muestra de la ablación que silenciosamente denuncia. La censura operó cortes, dejó brechas y mal juntó heridas que marcaron el cuerpo textual de la novela. Así el texto llegó a manos de los lectores tarjado por las cicatrices de los desmembramientos sufridos.

Tiempo de Silencio recoge el periplo de Pedro por las diferentes capas sociales de esa nación congestionada por las miserias que intentaba encubrir. El joven biólogo, cuya pretensión máxima era obtener el Nobel con su investigación sobre el origen del cáncer, se adentra en los rincones más oscuros y enfermos de todos los estratos de la sociedad española de posguerra. Pedro entra en contacto con otros cuerpos cuya amputación o explotación son producto de una legalidad totalitaria impuesta desde la organicidad invasiva de Estado e Iglesia. Como los ratones con que Pedro trabaja en el laboratorio, él también se mueve por los laberintos madrileños, impulsado por unas fuerzas sobre las que no tiene dominio. La ilusoria voluntad individual del antihéroe se desmorona frente al peso de una estructura totalitaria que coloca a “cada quien en su lugar”. En un juego perverso, el cuerpo de Pedro es la piedra de toque de la experimentación de una serie de fuerzas que le son ajenas y frente a las cuales su única defensa es el silencio.

Finalmente restituida a su integridad orgánica en la edición de 1981, *Tiempo de Silencio* sorteó con pericia aquellos tiempos de la palabra controlada y del mutismo obligado. A pesar de todos los mecanismos censores, el texto logró deslizarse bajo el ropaje de su ambivalencia la mordaz crítica con que enjuiciaba no sólo los rigores del franquismo, sino también la hipocresía utilitaria de la moral tradicional. Tras la máscara de condescendencia con la normativa católica del Estado, la novela encubre la aguda mirada del crítico que no fue detectada por los censores encargados de amputar “excesos”. Así, la abominación ante el aborto se revierte en instrumento de denuncia con un doble juego que en apariencia sanciona el acto pero lo lleva al medio de la sala de esa aristocracia vana. El cuerpo muerto de Florita, la habitante de la chabola sometida a un legrado por Pedro, reaparece yéndose en sangre sobre la alfombra, como alucinación del protagonista, ahí en medio de la tertulia filosófica en que la aristocracia discute las categorías del ser. De igual forma la narración de la novela, en otro nivel, extrae de ese cuerpo censurable y censurado la posibilidad de un discurso corporal para hablar de lo que no puede ser verbalizado. De la misma manera

en que las amistades de la madre de Matías no ven el cadáver de Florita -no podrían verlo- los censores no ven en ese cuerpo el gesto desacralizador con que la novela arremete en contra del sistema social y moral que ellos protegen.

La norma autoritaria de verdad única que rodea el cuerpo exterior de la novela y se cierne sobre ella como densidad totalizante-preservante, cuerpo místico, cuerpo estatal, que cierra todas las salidas, dejando infecundo todo intento de gestación nueva, ha descuidado un resquicio: aquel por el que se cuelan las voces rasgadas de lo animal, de lo inconsciente, aquello que el cuerpo grita callando. El relato extra-literario de las censuras sorteadas por *Tiempo de Silencio* pareciera ser la fábula paralela de astucia editorial que traspasa las barreras porosas de una censura monolítica pero poco imaginativa.

La censura operaba desde 1939 –según lo afirmado por Manuel Abellán en *Censura y Creación Literaria en España*– conforme el texto censurado respondiera a las siguientes preguntas: 1) ¿Ataca al dogma? 2) ¿a la moral? 3) ¿a la Iglesia o a sus ministros? 4) ¿al régimen y a sus instituciones? 5) ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen? 6) ¿los pasajes censurables califican el total de la obra? Resultan pesadas y torpes las armas de ese cuerpo represor mecánico frente a la dúctil y sinuosa capacidad del arte de novelar de Martín Santos. Su novela no solo evade, en lo fundamental, la cuchilla del régimen, sino que además sutilmente increpa al franquismo la castración de las conciencias, el inmovilismo tecnológico de España (cuyo organismo científico estaba en manos del *Opus Dei*), y, en general, la opresión y el silencio contenido al que somete el régimen. La novela de Martín Santos trasciende las normas de la novela social de su tiempo y rompe el molde. *Tiempo de Silencio* se adentra en la oscuridad ontológica, allí donde la racionalidad y sus palabras no le sirven para penetrar el cuerpo opaco de una realidad que nos supera.

El objeto de este artículo es el cuerpo y sus lecturas, sus discursos, sus metáforas; el cuerpo marcado, silente, postrado o sintomático, sus giros, sus trayectorias sus contorsiones y sus visos. Pretendemos leer el cuerpo torturado en *Tiempo de Silencio* cuya historia se desarrolla en el otoño de 1949; leer el cuerpo de la novela censurada en 1961 y su vigencia como lectura contemporánea. Hasta la decimosexta edición, de 1981, año en que se le restituyeron la totalidad de fragmentos recortados y se corrigieron las alteraciones que la censura le había impuesto desde su publicación en 1961, la novela sufrió variaciones de

edición a edición, como lo señala Ronald Rapin en su artículo "The Phantom Pages of Luis Martín Santos' *Tiempo de Silencio*" (236). En la novena edición, de 1972, se habían restituido casi la totalidad de las páginas censuradas en la primera edición, con la excepción de cuatro párrafos recortados total o parcialmente. La particularidad de esos cuatro párrafos es que aluden de manera directa o indirecta a la jerarquía eclesial, a la ritualidad sacramental y a textos bíblicos incorporados al discurso de los personajes. Los veleidosos parámetros entre los que se movía el órgano censor y el absoluto secreto que se logró mantener en torno a la persona de los censores - como lo indica Manuel Abellán en su estudio (91-92) - imposibilita un intento de explicación evolutiva del criterio con que se condenó y levantó la censura en cada edición de *Tiempo de Silencio* entre 1961 y 1981, pero estos cuatro fragmentos, que fueron los últimos en ser incorporados, sugieren que el cerco interventor sobre la novela siempre gravitó más en torno a la obsesión por lo sagrado que sobre lo político, lo militar, e incluso, sobre lo referente a la moral sexual. Si bien es cierto que en la primera edición se suprimieron dos episodios completos dedicados a la descripción del prostíbulo y un párrafo extenso sobre la castración y algunas expresiones altisonantes de sexualidad explícita, todos esos recortes ya están incluidos en la edición de 1969. Si se considera que la novela de Martín Santos contiene una demoledora crítica a todos los estamentos sociales, ciertamente encubierta en los pliegues de una narrativa vanguardista - en el contexto de la novela española - y en un juego de máscaras de culpabilidad y de edificantes sanciones, vemos entonces que la censura se echó sobre el texto con una miopía fundamentalmente religiosa. Así se entiende que la novela se haya publicado, que en sucesivas ediciones se le haya restituido lo que podría haberse considerado de dudosa moralidad sexual y que de lo censurado se haya atajado hasta el último solamente lo que aludía a la Iglesia y sus entornos.

El caso de *Tiempo de Silencio* establece así una relación particular entre el cuerpo textual sancionado y una facción específica del cuerpo sancionador, que era la suma de una serie de bipolaridades no siempre concordantes: Estado e Iglesia, Estado y Falange, Estado y Monarquía, Estado y Ejército. La mirada censora sobre *Tiempo de Silencio* puso el acento en las tensiones que ella generaba con ese otro cuerpo, eclesial, que significativamente, en años previos, había recuperado para sí una denominación que tuvo su origen en la Patrística: el Cuerpo Místico de Cristo. El gestor de esa recuperación fue el Papa que saludó

la victoria de Franco con este telegrama citado en *Por el Imperio hacia Dios* de Rafael Abellá:

Levantando nuestro corazón al Señor, agradecemos sinceramente con V.E. deseada victoria de la católica España. Hacemos votos por que este queridísimo país, alcanzada la paz, emprenda con nuevo rigor sus antiguas y cristianas tradiciones que tan grande la hicieron.

Con estos sentimientos, efusivamente enviamos a V.E. y a todo el noble pueblo español, Nuestra apostólica bendición.

Pío Papa XII (148)

En 1943 el mismo Pío XII propone en la encíclica *Mystici Corporis Christi* la revitalización de la doctrina en torno a la naturaleza de la Iglesia como realidad que compartiría con Cristo la dualidad humana y divina:

Ahora bien: para definir y describir esta verdadera Iglesia de Cristo -que es la Iglesia santa, católica, apostólica, Romana - nada hay más noble, nada más excelente, nada más divino que aquella frase con que se la llama el Cuerpo místico de Cristo; expresión que brota y aun germina de todo lo que en las Sagradas Escrituras y en los escritos de los Santos Padres frecuentemente se enseña. LA IGLESIA ES UN «CUERPO».

Que la Iglesia es un cuerpo lo dice muchas veces el sagrado texto. Cristo -dice el Apóstol- es la cabeza del cuerpo de la Iglesia. Ahora bien; si la Iglesia es un cuerpo, necesariamente ha de ser uno e indiviso, según aquello de San Pablo: Muchos formamos en Cristo un solo cuerpo. Y no solamente debe ser uno e indiviso, sino también algo concreto y claramente visible.

Doctrina que fue retomada por el Concilio Vaticano II en su documento dedicado al modo de ser de la Iglesia, *Lumen Gentium*. Tiempos difíciles para teologizar usando la imagen del cuerpo en relación a suprarrealidades cuando tantos cuerpos “no místicos” estaban sometidos no solo a los rigores de la guerra, sino al exterminio masivo, a la tortura, a la sanción y a la censura. El Papa, que ha sido visto como cómplice por omisión de la eliminación de tantos cuerpos, en ese momento reclama un cuerpo para la Iglesia que a su vez condena el cuerpo y que en la novela tiene responsabilidad de esos recortes que por un lado dejan una huella de la intervención eclesiástica sobre el texto, y por otro, son la marca del encubrimiento de la responsabilidad eclesiástica en ese cuerpo social enfermo recogido por Martín Santos en la novela. La religión católica se deslinda de ese mundo en que los cuerpos padecen fuerza, el “Cuerpo Místico” somete al cuerpo textual para

ejercer fuerza sobre las conciencias en pos de una moral que salve el alma y deje imposibilitados de acción y aun de reflexión a los individuos de una sociedad sofocada por el dogma.

La novela se sabe enfrentada al organismo estatal de censura, pero se sabe, más todavía, enfrentada al ministro Arias Salgado, conocido como “el teólogo de la comunicación” (216), según lo recoge Amando de Miguel en su libro *Sociología del franquismo*. Por tanto la novela se sabía destinada a la censura y probablemente debió ser una sorpresa que pasara a la publicación con relativamente tan pocos cortes. Sin embargo la estructura del texto completo muestra que estaba escrita para evadir la censura y casi parecería que los cuatro fragmentos sesgados hasta la edición del ochenta y uno estaban ahí como carnada fácil para los censores. En todo caso (esos fragmentos) dentro del texto dicen mucho de la línea crítica con que la novela quiere atravesar todos los estamentos de la sociedad española del franquismo y dice también del movimiento de la mirada censora.

El primero de los cuatro fragmentos corresponde al episodio en el café Gijón, cuando Pedro y Matías charlan con el pintor alemán. Matías ha puesto sobre la mesa una silla y, encaramado en ella, pseudo-filosofa sobre el perspectivismo como ejercicio epistemológico:

Allá abajo estaban las tres o cuatro mujeres extrañas vestidas de terciopelo negro y con trenzas y las dos o tres actrices con los ojos pintados sonriendo y pensando que era tonto. Esta breve ruptura de lo habitual, conseguida a tan bajo precio, le llenó de una convicción de infalibilidad *semejante a la de otros ocupantes de sillas gestatorias más trabajosamente conquistadas a lo largo de los siglos y gracias a ritos tradicionalmente estipulados entre los que la castidad con mantenimiento de integridad glandular no le parecía en aquel momento el menos molesto*. A su descenso, el todavía-no-loco-pintor seguía aplicando el método constataorio a materialidades de gran importancia social (85) (el fragmento en cursiva es el censurado).

Es obvio el gesto irónico con que el narrador alude a la jerarquía eclesiástica y específicamente a la “infalibilidad” del Papa. Lo que es menos obvio es el guiño del narrador cuando marca la mirada de aquellas mujeres vestidas de terciopelo negro - que aluden también a la vestimenta episcopal-; “pensaban que era tonto” dice el narrador. El gesto de instalarse sobre la mesa ha implicado para Matías una súbita reterritorialización de la infalibilidad; con él y con un discurso vacuo ha logrado captar la atención de las mujeres, atención que al final es

descalificadora pero que no es poca cosa para un personaje castrado por su complejo edípico. De esta manera el texto entrega algo de lo que cada mirada que en él se cruza está buscando: un texto que sancionar para los censores; un enmascaramiento tras la figura de tontos, chanceros y almas mediocres tras la que ha de caminar el narrador para ocultar a la censura una reflexión que se silencia pero está latente; Matías obtiene la exigua recompensa de las miradas de las mujeres; y la novela, como totalidad, un recurso que la va a atravesar de principio a fin: gestos, acciones o palabras que por su torpeza o pecaminosidad son sancionados; la sanción implica una apariencia moralizante y tras ella se encubre la ácida crítica de la novela.

Todas las transgresiones a las que se exponen los personajes, son transgresiones castigadas: el Muecas incestuoso y provocador del aborto termina en la cárcel; Florita, objeto pasivo del pecado de su padre y del aborto, muere; Dorita, provocadora, muere; la abuela de Dorita, que ha querido jugar con la moralidad sexual de su nieta, ve trágicamente fracasado su proyecto; Pedro, científico degradado a carnicero, robador de la pureza de Dorita, cómplice del deseo descarriado de Matías, trasgresor de los límites de las clases al ingresar en la chabola, es puesto en prisión, amenazado con una condena y expulsado del centro al margen, como excremento dañino que solo puede contaminar la sede teocrática. Los terribles pecados que narra la novela han encontrado finalmente a los responsables y los han castigado. Los cuerpos de las víctimas y también los de los culpables se han identificado, los miembros enfermos han sido extirpados y al cuerpo social y místico solo le queda esperar la convalecencia.

Sin embargo, el silencio que queda contenido tras las máscaras de torpeza y de culpabilidad asumida, los gritos ahogados en el centro del sistema panóptico, quedan en suspenso hasta encontrar su cauce en la salida a los bordes. Pedro, el individuo culpable-no culpable, que ha firmado una declaración judicial como estrategia de fuga, que se ha impuesto el ejercicio de no pensar en la cárcel para no ser absorbido por ese sistema que hace culpables de los sospechosos en los sistemas totalitarios, como lo ha visto Foucault (*Vigilar y castigar* 48); que ha sido revestido de una mediocridad sobre la que resbalan las miradas de los aristócratas y de los habitantes de la chabola, de la autoridad burócrata y del oficial que considera que “los inteligentes son siempre los más torpes”, ha ejercido una estrategia para escapar del perímetro impuesto por la censura, pero esto no ha sido suficiente para escapar del

cercos de la cultura. El grito contenido tras la máscara se queda en suspenso hasta encontrar una vía de ingreso a la opacidad del *tam, tam* de los tambores que Pedro anhela pero reconoce como imposibilidad (292).

El segundo fragmento que permanece excluido de la novela hasta 1981 corresponde a la primera visita al burdel, capítulo que fue suprimido por completo en la primera edición, y sólo reaparece desde la novena edición de 1971 pero sin el fragmento que se cita a continuación:

Así pues, rompiendo el religioso silencio en que el salón estaba - como es debido -, lanzó el flujo de su oratoria inadecuada en un burdel barato.

- ¡Virgenes de Jerusalén, no lloréis por mí, llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos! Como azucena entre lirios así a ti te busco, oh desconocida de la noche. ¿Dónde está la elegida de mi corazón? ¿Dónde está el cálido pecho en que pueda reclinar mi fatigada cabeza?

Preguntas a las que una chupada anciana [...] [respondió] (104)

El discurso censurado lo pronuncia nuevamente el histriónico Matías. La cita evangélica (Lc 23: 28) es ahora imprecación oculta no en la máscara de Matías-tonto sino del Matías-ebrio-inadecuado. El gesto es en un primer plano una nueva ironía que trabaja en la combinación de vírgenes /prostitutas. Pero más allá de la ironía se pone en movimiento una nueva reterritorialización del discurso de Cristo camino al Calvario. Si la novela es vista como espacio trágico en que el destino es inexorable, la voz profética de Matías anticipa el futuro de esa sociedad que, imposibilitada de comprender el presente, ha de lamentar el destino de sus hijos. El discurso evangélico que Matías ha truncado, consciente de la familiaridad del texto para un pueblo afinado en las tradiciones de viernes santos, continúa diciendo:

Porque llegarán días en que se dirá: ¡Dichosas las estériles, las entrañas que no engendraron y los pechos que no criaron! Entonces se pondrán a decir a los montes: ¡Caed sobre nosotros! Y a las colinas: ¡Cubridnos! Porque si en el leño verde hacen esto, en el seco, ¿qué se hará? (Lc 23: 29-32, versión de la Biblia de Jerusalem)

El ojo del "Cuerpo místico" leyó y cercenó sin mucha prolijidad la irreverencia irónica de un borrachín que ponía en paralelo dos modelos políticos imperiales largamente ejercitados en la represión de los cuerpos impertinentes. El corte dejó una notoria marca al juntar dos párrafos en los que el segundo perdía su sentido al carecer del contexto que le daban las preguntas con que Matías cerró el párrafo. Esas pre-

guntas parecen extraídas del “Cantar de los Cantares” o de alguno de los libros denominados sapienciales. Cualquiera de esas dos fuentes insertas en el texto logra la continuidad de una ironía irreverente del beodo, pero también un último intento de encontrar salidas para el entrapamiento de su ser, acorralado en la interdicción fundamental de la especie, salida en la liberación de la prohibición o salida en una sabiduría suficiente para superar la prohibición sin renunciar a su deseo de autodeterminación no dogmática. Pero ni tal sabiduría le sale al encuentro, ni él logra ser más fuerte que su *hybris*. Como solución intermedia se recuesta en los brazos de la prostituta vieja y en medio de la borrachera se conforma con los tibios reclamos de “la patrona que vuelve a ser un reverendo padre que confiesa dando claras y rectas normas mediante las que el pecado de la carne es evitable” (105). Cuadro irónico e irreverente éste en el que Matías en brazos de la prostituta figura otra *Pietá* de naturaleza más carnal.

El tercer corte que perdura hasta la decimosexta edición es la blasfemia que en su momento fue causa suficiente para que el Sanedrín condenara a Jesucristo. Matías pletórico en la borrachera, ebrio díscolo contemplado por su amigo que se preguntará después por el lugar del mal (112) y amonestado por la patrona que llama al cumplimiento del “orden” a la hora en que el prostíbulo debe cerrar sus puertas, una vez más, desarticulando el discurso lógico de la narración, sin venir a cuento exclama: “Yo soy el que soy” (110). El axioma reservado a la divinidad del judeo-cristianismo, ubica al “triste Edipo” (110) por encima de toda ordenanza municipal, pero sobre todo por encima de la interdicción fundamental. Matías delirante se arroga una divinidad que le permita cruzar la prohibición. Ebriedad y divinidad salvan el abismo que media entre la cultura y la pureza animal. La censura evita el gesto blasfematorio de arrogarse la frase por antonomasia reservada al Dios de Israel, pero no lee el gesto de la voz narrativa que con ese subterfugio manifiesta su desconcierto ante la condición pre-consciente que entre la fascinación y la repugnancia condena al engegucido tebano-madrileño a una forma de la castración. La novela reconstituida con todos los fragmentos que le fueron recordados, leída a través de sus cicatrices, se levanta como texto corruptor no solo de los símbolos hispánicos sino de toda la cultura. La novela deviene cuerpo de un delito flagrante en una sociedad totalitaria, delito que los cancerberos de la ley no avistaron. Martín Santos jugó a eludir la censura. Pedro y Matías, en sus trajes de

mediocridad y torpeza, escabulleron el control como antes lo hiciera el Quijote en su traje de locura caballeril andante, personaje al que la novela permanentemente rinde tributo.

El cuarto fragmento censurado se refiere a la purificación del bautismo. El cuerpo indefinido de Pedro, siempre arrastrado, movido sin voluntad propia, ha sido empujado a la cama de Dorita por la abuela y la madre, ha sido llevado al prostíbulo por el amigo y tampoco ahí ha tenido voluntad para satisfacer su deseo, en la mañana ha sido llevado a las chobolas por Amador. El lavado lo ha de limpiar de todo aquello que los otros personajes han traído de impureza sobre él en esa jornada:

Volvió a echarse agua en la cara. Agradable esta agua al amanecer. Despeja la cabeza. Todo lo que estaba dilatado se contrae. La borrachera desaparece. La frente vuelve a ser frente y no ariete-arma-testuz que ataca. Agua fría. Remedios primitivos: la telaraña en la herida, la sábana entre las piernas, la saliva en el mordisco, el pichón abierto en la fluxión de pecho, la sanguijuela en la apoplejía, la purga en el cólico miserere. Los baños purificativos, *el bautizo*, la resurrección del muerto llevado en el carro que cae al badear el río, *la piscina de Siloé*, *la inmersión de la muchacha jorobada con mal de Pott en el gluglú de la gruta de lurdés*, el taurobolio, el baño de sangre bajo el gran ídolo de los sacrificios, *el Jordán con una concha venida de un mar que no está muerto*, *la voz desde lo alto explicando que éste es su hijo muy amado*, la lluvia, la lluvia. Y este pueblo en que no llueve. Este pueblo que no tiene agua (121).

En este fragmento no hay cosa que se le pudiera imputar, salvando el irreverente gesto de esa voz que consigna con minúscula el nombre del santuario francés de Lourdes. Hay ciertamente una relativa ambigüedad en la acumulación de experiencias purificadoras de tan diverso orden, pero el censor prefiere evitar confusiones que podrían ser dañosas para los lectores. Leído el corte en el contexto del cuerpo a cuerpo que propone esta lectura se reconoce más bien la necesidad de extraer al máximo del texto, el sagrado cuerpo de la Iglesia para evitar se contamine de ese mundo de pulsiones y deseos tan ajenos al impulso de forzada santificación que en la España de posguerra había brotado, sobre todo bajo el amparo del Opus Dei. El bautismo regenerador del pecado no estaba en esos días para ser parte de juegos literarios. El universo de esa novela estaba juzgado y condenado. En la mirada oscurantista habrá sido visto como un infierno cerrado del que los condenados no podían redimirse por bautismo alguno. En ese pueblo “no llueve”. Las postrimerías parecerían haber cerrado sus esclusas, Pedro y

sus *ad lateres* ya están encerrados en un infierno que no cambia. La conciencia de que hay salvos es sólo otra forma de reforzar un presente infernal que no cambia. Los salvos no están tocados por los bajos impulsos que atiborran a los personajes de *Tiempo de Silencio*, parecería que su puesto es ya el de semi-divinidades que juzgan lo que de aquel infierno no debe tocar “a la nueva nación, pueblo elegido, ciudad aséptica...” (121).

Al final la parrilla de San Lorenzo y el Escorial como su símbolo ajustan ese nudo en torno al cuerpo. Espacio alegórico, el Escorial, que ajeno al tiempo, monumental, patéticamente sigue representando como en un eterno presente al estado teocrático que no vacila en su propuesta salvadora por el dolor. Ahí el Cuerpo místico se lee como modelo. Esa imagen no se toca. La censura se ve de cuerpo entero en el ejemplarizante martirio de Lorenzo. El dolor que gana el cielo es el dolor que hace posible esa extensión del cielo en la tierra; cielo que se gana en el dolor, en la anulación, en la castración silente que Pedro acepta sin gritar. No por virtud, sino por temor, porque si grita o piensa, sus gritos serán sus pensamientos más profundos, esos que tiene contenidos, esos que serían expuestos a la parrilla y a la sanción. Es un tiempo de silencio y la esperanza, si existe, está en acallar el grito. El silencio de la novela es el silencio de los discursos fuertes, es resistencia pasiva, es un silencio que enmascara opacidades corrosivas. La novela como cuerpo entregado a la censura, por una parte, y como cuerpo que de forma silente grita la opresión no sólo del franquismo sino de la cultura que reprime, por otra parte, es un tributo estético al silencio de las resistencias de cualquier orden.

Tiempo de Silencio (1961) se inserta cronológicamente en medio de una serie de novelas españolas que desde distintos lugares asedian y retratan una realidad social caracterizada por la vastedad de sus relaciones interpersonales. Textos como *La Familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, *Campo abierto* (1951) de Max Aub y luego *Señas de Identidad* (1966) de Juan Goytisolo y *Si te dicen que caí* (1973) de Juan Marsé erigen un mundo amenazante en el que el espacio social está contaminado por la violencia institucionalizada desde el estado. Esa violencia cuyo aliento, a manera de gas venenoso, se cuele y contamina todas las manifestaciones del cuerpo social dará el tono y sustento a las novelas de la época. El cuerpo, entendido como enclave de la experiencia, será el espacio sobre el que se ensaye la perversa dinámica de la violencia. Ya sea en la infancia, el amor, la construcción de la individualidad, la política, el pensamien-

to, el lenguaje o la desesperación, el cuerpo responde al dictamen de la violencia.

Sin embargo, el tratamiento que el cuerpo recibe en las novelas citadas, es el de menciones secundarias, a pesar de ser el espacio de inscripción y marcaje de esa violencia histórica. La materialidad del cuerpo, su carne, recibe descripciones broncas o raudas, o, en el mejor de los casos, el gesto furtivo de una mirada que huye al contacto con su piel. La novela española de la época pareciera recoger la historia de una eroticidad degradada, ya que los encuentros ciegos entre los cuerpos ocurren a la sombra de la perversidad como única posibilidad manifiesta del deseo. El sometimiento y la humillación como condiciones históricas parecen tener su correlato en las relaciones deformes que los cuerpos logran esbozar para cumplir con el mandato atávico de la especie.

En este sentido, si bien *Tiempo de Silencio* dialoga con sus contemporáneos, su morosidad en la descripción y la soterrada simbología otorgada al cuerpo rompen el circuito de ese silencio en un texto que justamente se construye desde el silencio. Esta novela, contradiciendo a su título, viene a romper el mutismo que anuncia al conferirle al personaje central una voz ambigua que combina los discursos del científico positivista, con un anodino comportamiento político. Pedro en apariencia no habla de la historia reciente de España, pero inscribe esa historia en los cuerpos silenciados con los que entra en contacto. Luis Martín Santos, en su doble vertiente de novelista y psiquiatra, logra una narración profundamente simbólica, a la vez que esquiva de manera sagaz la censura franquista. Imitando el gesto de Poe en “La carta robada”, entrega sobre la mesa los tabúes de la prostitución, la defloración, el incesto y el aborto y, en medio de la turbulenta acción de esa noche trasgresora en la que transcurren todos los hechos, coloca a un personaje mediocre, que no emite juicio ni crítica al entorno social que provoca y permite tales desafueros. Pedro se ofrece culpable como chivo expiatorio con lo que su sacrificio y autoinculpación pudieron leerse como moralizante y su fracaso aleccionador. Pedro es la ofrenda al silencio de Martín Santos, su antihéroe en su periplo silente es un grito de reclamo no únicamente a la sociedad tiránica del franquismo, sino a la modernidad y a la ilusa confianza de creer que sabemos lo que somos como especie.

Tiempo de Silencio no podía ser leída, en 1961, y quizá ahora tampoco, sin la necesaria protección de lo metafórico; ya sabemos que solo la metáfora hace visible lo intolerable. Luis Martín Santos no parece

ahorrar al lector la materialidad del cuerpo silenciado: sus emanaciones, purulencias y atrofas, propias de los tiempos perversos en los que existe. Esta segunda parte de nuestra lectura quiere detenerse en el cuerpo como en el enclave desde donde brota el deseo, y su censura. El cuerpo es la densidad que provoca fricciones al chocar con otra masa y es al ritmo de esos encuentros que avanzará en la noche oscura esta novela. Para seguir el rastro que deja tras de sí, este trabajo quiere acercarse al cuerpo masculino y los deseos que emanan de él. Matías, Pedro, el Muecas y Cartucho se ofrecen como una galería diversa con la que se representan no solo las diferencias sociales del Madrid de la posguerra sino las distintas mutilaciones y atrofas que ese cuerpo sexuado recibe. Así, en la densidad de esa noche en la que transcurre casi la totalidad de la novela, las distancias sociales se enturbiarán hasta el contagio y la indefinición conforme la narración los lleve en descenso. En correspondencia con esta galería de cuerpos masculinos, el de las mujeres se ofrece como la superficie refractaria, complemento necesario para la formulación del deseo masculino. En esta función reflejo se cosifica el cuerpo femenino y se evidencia su falta de agencia o capacidad de acción autónoma más allá de su instrumentalización para la reproducción. Así, tanto las “tres generaciones” como llama Pedro a la trilogía formada por la viuda -propietaria de la pensión-, Dorita, la hija-doncella que agita el deseo de Pedro, y la abuela; tanto ellas como las hijas del Muecas en la chabola adquieren volumen y ocupan el espacio únicamente en su papel relacional con el deseo masculino; sus cuerpos no son el lugar desde donde se proyecta el deseo, más bien son la pared que lo refracta.

La viuda, Dora -la abuela-, y Dorita, descritas despiadadamente por el narrador, son la representación de una feminidad abyecta, ese femenino que economiza, calcula y amasa el deseo del otro. Mutilada de su propio deseo el cuerpo trinitario de Dorita, en el que se depositan los anhelos y frustraciones concentrados por tres generaciones, prevé su inversión social y se convierte en anzuelo para el “hombre joven”. Esta trampa en la que se cosifica Dora al anular su posibilidad de agencia, también inmoviliza a Pedro al enfocarlo como objeto de su elección. Tanto en la madre como en la abuela hay el regusto del placer vicario, lascivia untuosa que se extiende sobre el cuerpo de la nieta-hija. Esta es la atmósfera de inquietante lubricidad femenina en la que transcurren las tertulias en la pensión:

...la belleza de la joven podía golpearlas tan violentamente que -en mitad de una frase sin necesidad de buscar disculpa por ello- podía Pedro quedar en silencio simple; lo que era señal para que las dos madres también admiraran el perfil, o el blanco alabastrino del cuello, o el estirar en el aire de una pierna de la que acabara de caer el chapín o para que sorprendieran que la falda de la niña había subido un poco más de lo habitual hasta mostrar un leve fragmento de un muslo liso que la grasa no deformaba todavía. (45-46)

Placer vicario que las dos madres depositan en el cuerpo de Dorita en el que regodean su mirada que por su acción de frotación lasciva da mayor lustre e incitación a ese cuerpo codificado. La viuda con su talante de "ordeno y mando" (42), capitanea esa pensión, pretensión y artificio de hogar femenino en el que todo está dispuesto tanto en su decoración como en su protocolo para cumplir su propósito. La nieta es el centro melifluo de una flor carnívora que concentra en su cuerpo toda la sexualidad de la casa por la que el ingenuo moscardón pringará sus patitas. Al consumarse el acto, el placer será transportado hacia el otro cuerpo, el de la vieja celestina, que monta guardia junto a la trampa para, cuando la presa caiga, sentir el gusto obsceno -en su condición de estar fuera de escena- palpitando de placer a través del cuerpo ajeno: "Su carne ya no está sobre los que siguen siendo sus huesos, sino en el mejor colchón de la casa. Su carne ha dado el salto de las generaciones y se ha posado allí, siendo la misma, dispuesta a sentir lo mismo que ella ha sentido, de lo que se acuerda y todavía puede imaginar, pero que ya no siente" (118). El árido contraste que le sirve de marco a ese joven cuerpo de jugos pletórico serán los cuerpos yacentes sabiamente escogidos por la decana para que realcen la sensualidad manipulada de Dorita: "La casa entera vive, en que hay tantos cuerpos acostados. Se oye un gruñido, un leve silbido, no llega a roncar el gran cuerpo" (114). Bajo ese techo languidecen, en espeso caldo tibio de mediocridad y apatía, los cuerpos de un matrimonio sin hijos, un viajante solitario y un militar retirado. La viuda reina sobre su enjambre de pequeños funcionarios y hombres ridículos y despreciables, es el poder oscuro y homínido de la sexualidad manipulada por el que Pedro -en indefensión ambivalente- siente repudio y fascinación, pero ante el cual caerá inexorablemente, a pesar de su infantil resistencia.

Otra escena en la que el deseo masculino, en su pretensión de voluntad, está retratado en la primera incursión que Matías, acompañado de Pedro, emprende al burdel de Doña Luisa, la "mujer esclusa" que administra la economía del placer (101). Este episodio recoge el des-

censo de Matías, quien se otorga al epíteto de “triste Edipo” (110), hacia sus impulsos más sombríos: el deseo del cuerpo materno. Matías no puede -y su clase social está representada en su imposibilidad- desarrollar el deseo adulto hacia un otro, y por ello constituye con la puta más vieja del burdel, una “chupada anciana” (104) esa “pareja sacrílega” (104). La detallada descripción del abandono étlico con el que Matías se permite la regresión simbólica hacia la zona prohibida, está muy bien cubierta por la innegable suspensión de la censura consciente: “...una figura blanda de mujer que amamanta, cuna placenta, meconio, deciduas, matriz, oviducto, ovario puro vacío, aniquilación inversa en que el huevo en un universo antiprotónico se escinde en sus dos entidades previas y Matías ha desemepezado a no existir (105)”. Pedro será el testigo, involuntario, de este pasaje atávico que su altisonante amigo emprende cobijado por su borrachera. Allí han ido a parar los dos, Matías en busca simbólica del cuerpo materno y Pedro, como en tantas ocasiones se dice a sí mismo, llevado por la voluntad de otro. Este héroe insuficiente no ejerce su manida libertad individual a lo largo de esa noche sabática -saturnales desbocados- en la que los diques de racionalidad y cultura se verán arrasados junto con las nociones que de sí mismo se había construido.

Si revisamos los recorridos que, siguiendo la voluntad de otros, su cuerpo ha hecho, veremos que en el burdel ha continuado aquella inconfesada búsqueda que ha iniciado la tarde en que al ir a las chabolas, empujado por Amador, ha entrevistado con horror y fascinación: “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 (64)”. Sin embargo, a diferencia de su amigo, Pedro no puede evitar la repugnancia que esa puta vieja le provoca y sale huyendo del prostíbulo. Todo este episodio, inscrito en doce páginas, fue mutilado en la edición inicial. Acorde al espíritu incoherente de la censura franquista, ésta como todas las escenas relacionadas con prostíbulos, que en el tiempo de la historia eran negocios florecientes en Madrid, fueron sancionadas y cercenadas del texto. La extracción censora se opera con tan poca sutileza que la desaparición de estas doce páginas incita al lector a imaginarse cienos aún más fétidos que los pisados por Pedro en el burdel. El relato censurado salta del soliloquio de la viuda que cuida celosamente la trampa tendida y se halla consternada en la espera de su

huésped: “El caso es que estoy aquí toda preocupada porque ha salido un sábado.” (98) para juntarse groseramente con el regreso del huésped pródigo que apesadumbrado por no se sabe qué sombras visitadas se pregunta:

Nunca llegaré a saber vivir, siempre me quedaré al margen. Afirmando: A pesar de todo no es, a pesar de todo yo quizá a pesar de todo quién puede desear con una así. Afirmando: La culpa no es mía. Afirmando: Algo está mal, no sólo yo. (...) Incisivo-perdonador: No tiene nada de ángel porque además de no tener alas parece que lo único a lo que aspira es a la aniquilación. El ángel puede volverse contra su dios, pero este medioángel no se vuelve más que contra su madre. Acusador-disoluto: Era una vieja horrible, sólo una vieja horrible. (112)

En el vacío que estas doce páginas dejan y la juntura forzada que los censores imponen cualquier lector medianamente inquisitivo debió preguntarse ¿A qué vieja se refiere? ¿Contra qué madre se ha vuelto? ¿De qué mal profundo le ha expulsado la noche a Pedro? ¿Qué terribles e innumbrables sucesos lo han devastado? El corte y zurcido del cuerpo textual deja una herida que, en casos como éste, si nos acercamos a sus bordes cercenados nos ponen al filo del abismo de lo inimaginable, con lo cual se potencia y multiplica aquello que se pretendía silenciar: las imágenes más oscuras y disolutas que Pedro ha vivido y que ni en la intimidad de su conciencia es capaz de verbalizar.

Al regresar como testigo -y no protagonista como la censura involuntariamente insinúa- del encuentro simbólico-incestuoso de su amigo, Pedro, nuevamente guiado por otros, entra directamente como el ratón de sus experimentos en la “jaula copulatoria” (66) que ha preparado la viuda:

La casa insiste en su silencio macizo como un estuche. El terciopelo invisible o violeta de la penumbra la tapiza hasta el punto de que de su choque contra un quicio, contra una mesa apenas si lo siente doloroso, apenas si le parece resonar en el acolchado de la madrugada y ella le espera desde una profundidad paralela en el espacio y en las memorias de su cerebro excitado. (115)

Hay muy poca distancia entre su “cerebro excitado” y la comprobada reacción que el Muecas conocedor manipula en los ratones cancerosos: “siempre apto para la cópula y especialmente proclive a ella al percibir los estímulos aromáticos del estro. Esta jaula copulativa estaba

tapizada de arpillera aderezada con guata y miraguano” (66). De esta manera, Pedro y su pretensión de libertad individual que le permitiría ilusoriamente construirse como un individuo distinto de las “clases pasivas consentidoras” (116) es traicionada por sus circunstancias de las que él no logra elevarse. La casa de las tres generaciones es el laberinto social del que el no puede escapar, está determinado a recorrer el sendero único de “la chata realidad de la ciudad, del país y de la hora” (116). Pedro está cercado, no hay salida quizá le aguardan sólo desahogos torpes en lo prostibulario- en esa sociedad reprimida y represora no hay lugar para una relación con una mujer escogida por su “lucidez libre y decidida” (116). Su torpeza con el cuerpo, al que poco conoce, y por ende su incapacidad ejercer libremente su deseo en la vida lo empujarán fácilmente en el siguiente escalón de su descenso cuando acude al llamado del Muecas, engañado por su falseada noción de altruismo. Una vez más resuena en su cuerpo el eco de su contacto con lo abyecto, aquella visión de lo primigenio que como mancha de aceite impregna su materia porosa y lo contagia a pesar de su voluntad consciente por alejarse:

...el interés que el munificente antes citado Don Pedro había mostrado por la cría de ratones que aquellas mismas muchachas habían conseguido gracias a sus calores naturales, era prenda de que la salud física de las incubadoras de razas aptas para la investigación también habían sin duda de provocar su interés honesto y dadivosísimo. (123)

Esta es la endeble armadura con la que se reviste el héroe insuficiente de esta novela para enfrentar el último círculo de su dantesca noche de sábado. Qué limitadas fuerzas exhibe, qué poca información se admite, qué inadecuado para la vida va. Hijo de sus circunstancias, no se conoce, porque se miente; no se atreve porque se censura y se pretende otro sin haberse probado. Cuando la voz, la opinión y el desahogo han sido así sofocados el cuerpo toma, a su manera, la palabra: la enfermedad. Su cuerpo-síntoma se contagia y confunde en la enfermedad de otros con los que mórbidamente compara y comparte purulencias. Pedro como el representante de esa sociedad capada -mutilada de su impulso impugnador- es el buey manso que se deja conducir por entre los peligros que lo contagian y finalmente lo condenan al exilio.

En ese viaje al fin de la noche madrileña -que tanto recuerda a la narración escrita en 1932 por ese otro novelista médico- Pedro entra en contacto con el umbral de la especie: la interdicción primigenia.

Este final del túnel nocturno lo ha llamado desde distintas instancias del cuerpo femenino: el burdel donde la carne se vende degradada, a su propio languidecer en el cuerpo desflorado de una mujer-anzuelo y finalmente a la barbarie de las chabolas donde incesto y rito atávico confunden. Sangre, tabú y muerte son los itinerarios de Pedro. El personaje -mas no el relato- asqueado por la podredumbre y muerte que asocia con el contacto del cuerpo femenino se retira aniquilado. Aquí en el fondo más oscuro de esa noche Martín Santos, al igual que Céline, parece topar con la pared infranqueable de lo femenino. Julia Kristeva en su ensayo *Poderes de la perversión* lee muy bien la obsesión celiniana encarada ya en su tesis doctoral que trata sobre podredumbre y muerte por contacto con lo femenino, al dedicar su estudio a la vida y obra de Ignace Semmelweis, doctor húngaro que desarrolló su investigación en Viena en torno a la fiebre puerperal. Semmelweis fanáticamente inicia la higiene obstétrica en un momento en que la ciencia no había considerado aún la existencia de los microbios. Céline comparte con Semmelweis el horror ante el cuerpo femenino asociado con podredumbre y muerte. Esta obsesión refrendada por la opacidad femenina es el umbral de la especie que parece fascinar y repugnar al mismo tiempo al héroe de Martín Santos quien ha sido recoger esta ambivalencia que nos remite al tiempo brumoso del cuerpo. Martín Santos, quien muy probablemente leyó tanto la tesis de Céline como la de Semmelweis, parece estar retratado en las palabras de Kristeva cuando habla de la tesis doctoral de Céline:

Esta tesis es en realidad un viaje a las puertas oscuras de la vida, donde la parturienta cae en la infección, la vida en la muerte, la fiebre de las mujeres en la alucinación delirante del hombre, la razón, en el enigma. El hecho de que de todos los antiguos enigmas de la ciencia sea éste, a la entrada o a la salida de la mujer, adentro/afuera mezclados como lo están vida y muerte, femenino y masculino, lo que atrae a Céline, es quizá más que una metáfora. Su tesis es una preparación para la *Voyage au bout de la nuit* en tanto allí se trata casi explícitamente aunque a través de la represión "científica", del enigma que constituye, para la razón, lo femenino. (213)

En esa noche la experiencia con el cuerpo femenino lleva a Pedro a los bordes que juntan y separan, son los labios de un cuerpo femenino: vida y muerte, y el médico, deficiente, en este caso, va de una frontera a otra operando así de puente comunicante entre los cuerpos de Dorita y Florita, lo que luego en su turbia memoria se mezclaran en equívoco-

co. El cuerpo, espacio de la “represión científica”, fluyendo en la materia de otros cuerpos, recuerda el gesto de Semmelweis en su límite con la locura. Así lo recuerda Kristeva: “...víctima de alucinaciones violentas, Semmelweis se precipita sobre un cadáver, corta, se corta, se infecta... ¿Como una parturienta? ¿El agente volviéndose víctima? (213) De la misma manera Pedro pasa de una sangre a otra sangre, del sacrificio de la vestal que las tres generaciones le tenían preparado de antemano al ritual de sangre perpetrado en la chabola. Si la infección se inicia por la falta de asepsia, entendida ésta como la indiscriminación de los cuerpos -la indiferencia entre limpio / sucio, la connivencia de lo alto con lo bajo- Pedro es arrastrado en esa noche por el impulso de los fluidos femeninos.

Pedro es un cuerpo que deambula entre la impotencia de la melancolía -añoranza de lo que nunca fue suyo- y la frígida represión de la auto-censura. Su necesidad de castigo ante la trasgresión no cometida pero deseada lo llevan a fabricar situaciones propicias a su impulso sacrificial. En la clausura de su periplo, y con él el del relato, hay una ambigüedad propicia que permite entrever el regreso a provincias tanto como fracaso o como lección. Esta circularidad del retorno al origen vivido como un viaje de aprendizaje recuerda a la narrativa de conformación de identidades o Bildungsroman. *Tiempo de Silencio* bien podría funcionar como un Bildungsroman tradicional si Pedro, una vez alejado de los valores paternos -en este caso provincianos- creciera en libertad hasta conformar su propio cuerpo ético para así constituido retornar al cuerpo social del que se alejó. Sin embargo, Pedro parece ser un cuerpo incómodo cuya impotencia no le ha permitido hacerse y más aún ha consentido en su desmembración: “porque ni siquiera grito mientras me capan” (291). El cuerpo insuficiente al que queda reducido no logrará injertarse en la vida de provincias y su mirada gravitará en inane contemplación voyerista en torno a otros cuerpos grávidos de vida:

Miraré las mozas castellanas, gruesas en las piernas como perdices cebadas y que, como ellas pueden ser saboreadas con los dientes y con la boca o bien ser derribadas al suelo de un bastonazo donde se quedan quietas y no se retuercen como gusanos obscenos, sino que permanecen catatónicas, stelltotenreflex, reflejo de inmovilización, todo a lo largo de la escala animal, el insecto, el sapo, la gacela, la entamoeba haemolithica, todas quietas, vírgenes purulentas, esperando. (290-91)

Imposible retorno a la inocencia de un cuerpo incompleto, mutilado, ese camino ha sido clausurado para él.

En el transcurso del torbellino nocturno que esta novela significa, el deseo masculino corporizado en los personajes ha recorrido el camino de regreso a los orígenes. Así Matías, de entre todas las putas del burdel, ha escogido la más fragosa por su vejez y sórdida posibilidad de semejanza con la madre. Pedro, en el descendimiento que emprende con el Muecas como su Virgilio, llega hasta el estadio primigenio en donde la prohibición fundante de la cultura es ignorada. El Muecas, cuyo rostro en convulsión constante delata el síntoma social que encubre, y así lo pinta el narrador con evidente disgusto ante su pretensión de mundanidad cuando frente a Pedro se imposta: "...rugiendo en voz baja diversas órdenes ininteligibles. Reapareció más tarde componiendo su personalidad social en los diversos matices de la expresión del rostro (con dificultosa contención del tic irreprimible)" (59). Pedro ya se había asomado a la sordidez de la miseria cuando ha mirado la promiscuidad en la que viven "rapaces a su edad ya malolientes, insensibles a toda conveniencia moral matrimonios en edad de activa vida sexual compartiendo el mismo ancho camastro con hijos ya crecidos a los que nada puede quedar oculto" (51) y directamente a lo abyecto en el ámbito patriarcal del Muecas, que es la chabola en la que duerme este macho primigenio cobijado por "los tres cuerpos cálidos en el colchón" (72). Ese asomarse tras la cortina que divide la naturaleza de la historia del hombre parece haber marcado su cuerpo con una impresión que lo arrastra en la resaca oscura que es para Pedro esa noche sabática. Así la asociación que le suscita la contemplación de los desnudos rosáceos y abundantes, en el estudio del pintor, es un eco del des-orden envolvente del cuerpo femenino al que regresa al recordar sensualmente aquello con lo que la promiscuidad del Muecas le ha inoculado, el contacto con lo abyecto: "-El número de desnudos que pinta indica el nivel alcanzado por la represión de un pueblo -opinó confusamente Pedro pensando en sus propias represiones. Resultaba grato permanecer en el vasto invernadero de opulentas peonías, en lugar de caminar hacia un presunto Dachau masturbatorio" (85). En un gesto típico de la miopía censora, en la edición de 1962 el adjetivo masturbatorio que en este caso alude a la improductividad de un arte onanista ensimismado mórbidamente en el horror histórico fue sancionado. El censor reemplaza "masturbatorio" por "inevitable", con lo cual le da un tono aún más oscuro al cuadro del pintor expresionista,

por su determinismo histórico, pero deja intacto la fantasía de Pedro que el texto logra colar y que podría considerarse más chocante para la moral sexual de la época: el placer atávico de la indefinición con la masa corpórea de los otros.

Bibliografía.

Abella, Rafael. *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939-1955)*. Barcelona: Planeta, 1978.

Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península: 1980.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Irigaray, Luce. *This sex which is not one*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985.

Kristeva, Julia. *Poderes de la Perversión*. México: Siglo Veintiuno, 2000.

Martín Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

Miguel, Amando de. *Sociología del franquismo*. Barcelona: Ed. Euros, 1975.

Ortega, José "Realismo dialéctico de Martín-Santos en *Tiempo de Silencio*." *Revista de Estudios Hispánicos* 3 (1969): 33-42.

Pío XII. *Mystici Corporis Christi*. Cita del sitio web: http://www.catholic-church.org/mscperu/biblioteca/1magisterio/blcuerpo_mistico_Pio12.htm.

Rapin, Ronald. "The Phantom Pages of Luis Martín Santos' *Tiempo de Silencio*." *Neophilologus* 71 (2) (1987): 235-43.

Ynfante, Jesús. *La prodiogiosa aventura del Opus Dei. Génesis y desarrollo de la Santa Mafia*. París: Ruedo Ibérico, 1970.