

Modernismo y ciudad en la novela española contemporánea

El presente trabajo tiene como objetivo explorar y cuestionar la experiencia de la ciudad en la literatura española contemporánea en base a tres novelas: *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos y *La piqueta* de Antonio Ferres. Hemos escogido estas novelas porque coinciden en presentar un panorama crítico de la época: las dos últimas concentran sus esfuerzos en la crisis urbana que se produce en Madrid después de la guerra civil (debido a la escasez de viviendas, de trabajos y equipamientos urbanos) y la primera porque sondea los efectos de la represión fascista en el ambiente de una ciudad de provincia. Partiremos de los postulados generales del Modernismo europeo haciendo hincapié en el papel de la ciudad dentro del movimiento, con la intención de ubicar la novela española dentro de este panorama. Estableceremos puntos de contacto cuando éstos existan y nos desviaremos de ellos cuando la problemática española requiera un tratamiento especial. Basaremos gran parte de nuestro estudio en las teorías del Modernismo de Raymond Williams, quien propone una revisión de éste a través de un estudio de sus manifestaciones en las regiones alejadas de los grandes centros urbanos, las cuales han sido ignoradas por no seguir los patrones establecidos. Son estos patrones reductivos los que hay que cuestionar y reevaluar, nos dice Williams, a quien nos unimos hoy con un deseo reivindicativo de darle a España el papel que le corresponde dentro del Modernismo.

La "Modernidad," tal como se refleja en la literatura, está fuertemente vinculada a la experiencia urbana. Como bien señala C. Brian Morris: "It is impossible to imagine twentieth-century art and literature without the city as a backdrop or as a theme in its own right" (90). La presencia de la ciudad en la literatura se entiende si se sitúa la producción artística dentro del desarrollo económico, político y social europeo que desde mediados del siglo XVIII ha permitido el paso de una economía agraria a una economía dominada por la industria y la máquina.

La industrialización, que es parte integral del período moderno, con-

centra sus esfuerzos económicos en sistematizar la producción para acrecentar al máximo su eficiencia. Esto trae consigo un crecimiento económico en los lugares donde se instala la nueva tecnología (las ciudades). Se produce un movimiento de la agricultura a la industria, y por lo tanto, un aluvión inmigratorio del campo a la ciudad que va a redefinir los roles del individuo en la sociedad.

La relativa prosperidad económica, la existencia de una clase media más amplia y los ideales de la Revolución francesa que aún persisten alimentan la promesa tácita de un progreso continuo e ilimitado y dan lugar a que, al menos en un principio, la sociedad moderna tenga una concepción utópica del mundo. La nueva tecnología y los descubrimientos científicos abren la posibilidad histórica del bienestar material para todos y del exterminio de las desigualdades sociales.

Pero pronto esta euforia se ve frenada. En primer lugar, la explosión demográfica en las grandes urbes y la incapacidad de éstas para proveer trabajos, viviendas y equipamientos sanitarios hace que se produzcan crisis urbanas de grandes magnitudes. Sectores completos de la población quedan marginados (especialmente los inmigrantes del campo) sin acceso al sistema de consumo y de producción y por lo tanto quedan sin voz ni voto frente al poder. El desempleo y el pluriempleo, que son formas de falta de integración en el proceso económico, contribuyen a fortalecer a la alta burguesía y a aumentar la diferencia de clases, ya que los inmigrantes aceptan salarios mínimos con tal de tener asegurada alguna entrada monetaria.

La Primera Guerra Mundial en la segunda década del siglo XX y la crisis económica de 1929 contribuyen asimismo a la deformación del ideal utópico. Estos dos acontecimientos interrumpen el progreso de forma inesperada dejando a todos los sectores de la población, excepto la alta burguesía, desamparados y vulnerables. El sistema monetario cambia. Deja de usarse el oro y se introduce el papel-moneda como patrón de valor, la economía se vuelve más abstracta y la sociedad se vuelve más compleja. La reacción de la colectividad ante estos cambios es de angustia e incertidumbre. La sociedad se redefine, se produce un reajuste universal que trae consigo un nuevo modo de ver la vida.

A esta realidad se enfrentan los escritores de la Modernidad. La falta de fe en un destino justo producirá una narrativa conflictiva y contradictoria donde las Vanguardias compiten en el terreno literario por la última palabra en el quehacer mundial. Algunos escritores se inclinarán por demostrar todos los fracasos de la supuesta sociedad de pleno derecho describiendo ciudades monstruosas y pesadillescas, mientras que otros mantendrán la fe e intentarán ver más allá de las crisis del momento, percibiendo nuevamente la ciudad como comunidad. De cualquier manera, la ciudad ocurre y recurre como motivo estético, como parte integral de la

problemática que los artistas están tratando de dilucidar y de aprehender de forma coherente. Hasta hacía poco el entorno había sido relativamente estable; de igual modo, las relaciones humanas habían sido predecibles, profundamente enraizadas en una tradición que ahora se desarticula: la experiencia inmediata toma el lugar de la tradición, la ciudad se echa a andar a velocidades vertiginosas y el artista se lanza tras ella tratando de capturar esta energía fluctuante, para explicarla, poseerla. La sociedad se relaciona "with cultural and personal anxiety, a growing despair over the increasing difficulty of achieving a balanced relationship with the individual person and his social environment" (Pike xii). Pero, ¿se lanzan todas las ciudades del mundo a este fluir moderno? ¿Contribuyen en igual capacidad al proyecto de la modernidad? ¿Experimentan todos los escritores de igual modo sus ciudades? La contestación a estas preguntas es uno de los objetivos de este ensayo.

Dentro de este panorama general europeo es preciso hacer notar que aunque la Modernidad afecta al mundo entero no lo hace en igual medida en todas partes, e inclusive dentro de Europa los efectos del desarrollo son diferentes en las diversas regiones. Por lo tanto, la producción artística a la que se le ha dado el nombre de Modernismo¹ no constituye de ninguna manera un solo movimiento, sino una serie de movimientos heterogéneos, contradictorios y difíciles de catalogar.

Muchos críticos teóricos contemporáneos como Raymond Williams, Andreas Huyssen, David Bathrick y otros² han estudiado este fenómeno, con el objeto de tratar de redefinir este movimiento cultural, que hasta muy recientemente había sido reducido a un rígido entramado de categorías y conceptos. Estos críticos han hecho una reevaluación de la producción artística y de la sociedad que permitió la producción de las obras modernistas, y han llegado a la conclusión de que la ideología capitalista ha jugado un papel decisivo en la construcción de la definición del Modernismo y que lo ha hecho de una forma que elimina las contradicciones dentro del movimiento, sirviéndose de la homogeneidad aparente de los productos del Modernismo para validar y reproducir el capitalismo a través del arte moderno.

En *The Politics of Modernism* Raymond Williams señala que una de las dificultades que ha obstaculizado una verdadera comprensión de la significación del Modernismo es que con la sistematización de su estudio a través de los años ciertos elementos constitutivos han ido quedando fuera, mientras que han sido privilegiados otros: los aspectos más visibles que sugieren un proyecto único de objetivos claramente identificables. Para lograr una comprensión cabal de la significación del Modernismo, Williams sugiere que hay que rescatar los elementos que no han sido incorporados y apartarse de las definiciones convencionales de lo que hasta ahora hemos entendido por Modernismo y Vanguardia.

Williams propone rescatar las tradiciones marginadas (“we may ask why the extraordinary innovations in social realism . . . should not take precedence over the conventionally Modernist names of Proust, Kafka, or Joyce” [*Politics* 32]) y verlas como alternativas que pueden posibilitar nuevas propuestas utópicas, así como analizar los procesos que han conducido a la valoración del Modernismo como “movimiento absoluto” (su paso de lo marginal a lo canónico con la consiguiente pérdida de su postura antiburguesa).

En “Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism,” ensayo del libro anteriormente citado, Williams vincula el desarrollo de las metrópolis con los procesos de formación de lo “moderno absoluto.” En los nuevos centros metropolitanos los pequeños y divergentes grupos vanguardistas encontraron un espacio donde expresarse. Debido a la diversidad de las grandes ciudades y a la concentración en ellas del capital estos grupos pudieron encontrar patrocinadores y audiencias. La pluralidad de las metrópolis facilitó la expansión de la percepción artística propiciada por estos grupos y permitió que la renovación cultural alcanzara carácter universal. La voluntad receptora del público metropolitano hizo que lo que en un principio fue marginal se convirtiera en ortodoxo y que la fase minoritaria del Modernismo se universalizara.

La reducción del Modernismo a unos cuantos elementos definidores tiene que ver, según Williams, con los manejos económicos y políticos capitalistas: el sistema no absorbe la dinámica experimental y liberadora de la lengua sino el aspecto de esta dinámica que permite la manipulación y la explotación. Sobre esto comenta Williams:

The painfully acquired techniques of significant disconnection are relocated, with the help of the special insensitivity of the trained and assured technicians, as the merely technical modes of advertising and the commercial cinema. The isolated, estranged images of alienation and loss, the narrative discontinuities, have become the easy iconography of the commercials, and the lonely, bitter, sardonic and sceptical hero takes his ready-made place as star of the thriller. (*Politics* 35)

Por último, Williams enfatiza que lo moderno tuvo en su época dos sentidos diferentes: lo moderno como un proceso de cultura activa que continuamente cambia y se renueva, y lo moderno como contemporaneidad eterna que excluye la idea de cambio y que bloquea la formación de una conciencia auténtica. Es esta última noción de lo moderno la que se ha mantenido, lo cual impide que se capten los cambios que están modificando a la sociedad y que se tenga una visión de futuro.

Williams no es el único que cuestiona la homogeneización a que se han sometido las diferentes prácticas discursivas de la Modernidad. An-

deas Huyssen y David Bathrick declaran que ciertas experiencias modernistas son constructos discursivos y que por lo tanto están “subject to historical transformation, bond to class, gender, and race, and modified to a significant degree by place and nationality” (7). Esto es importante porque, como se verá más tarde, el caso de España amerita un estudio por separado que los límites impuestos por definiciones anteriores no hubieran permitido.

En *Country and City in the Modern Novel*, Williams habla del caso particular de la ciudad, señalando que, si bien una forma de percibir la ciudad llegó a ser más influyente que otras, esto no se debió a que la naturaleza de la ciudad hubiera provocado una reacción uniforme, sino que fue una toma de postura de los escritores (por cierto no todos residentes en la ciudad) que se ofrece como universal: “It then matters very much that we see these moves as projects of art, rather than as simple reflections of the city or any other social experience” (14).

En los primeros años del siglo XX muchos escritores viajan al extranjero, se enfrentan a otra experiencia y a otra lengua, por lo cual es lógico que experimenten la ciudad como enajenante. Basta estudiar la producción de Lorca durante su estancia en Nueva York para constatar este hecho. Poemas como “La aurora,” de su colección *Poeta en Nueva York*, presentan una ciudad huraña, opresiva, deshumanizada, donde “no hay mañana ni esperanza posible” (161) y donde el poeta se siente totalmente ajeno. Como dice Williams:

it cannot too often be emphasized how many of the major innovators were, in this precise sense, immigrants. At the level of theme, this underlies, in an obvious way, the elements of strangeness and distance, indeed of alienation, which so regularly form part of the repertory. But the decisive aesthetic effect is at a deeper level. Liberated or breaking from their national or provincial cultures, placed in quite new relations to those other native languages or native visual traditions, encountering meanwhile a novel and dynamic form of environment from which many of the older forms were obviously distant . . .
(*Politics* 44)

Para Lorca Nueva York también significa un experimento estético, una experiencia que le dará la oportunidad de renovar su poesía, de dar un nuevo enfoque a su obra. Así, en una carta a sus padres y hermanos confiesa esta curiosidad experimental que le inspira Nueva York: “me interesa mucho Nueva York y creo que podré dar una nota nueva no sólo en la poesía española, sino en la que gira alrededor de estos motivos” (*Escribe* 55). Es decir que el poeta llega a la ciudad con evidentes propósitos de renovación, por lo cual la postura que adopta ante ella es parte de un proyecto estético previamente concebido.

No todos los escritores llegan a formar parte de esta red de viajeros que se dan cita en París, Londres, Viena, Berlín o Nueva York. Muchos se quedan en sus países (que son muchas veces pobres y periféricos al sistema de capitalismo avanzado) desde donde expresan su visión de la Modernidad. En sus obras surgen ciudades distintas de las que representan los artistas de la corriente principal; a veces hay lo que parece una coincidencia de actitud entre unos escritores y otros, pero esta postura común se origina por razones diferentes. Otros escritores viajan, pero se establecen en ciudades no tan cosmopolitas como las mencionadas anteriormente y por lo tanto sus vivencias en la ciudad son completamente diferentes. Tal es el caso de Pedro Salinas, de cuya estancia en San Juan de Puerto Rico surgen versos donde la ciudad se presenta como nutriente, atrayente y generosa. El encuentro con San Juan proporciona a Salinas una experiencia unitaria e integradora, totalmente opuesta a la visión desintegradora de Lorca en Nueva York. Salinas, extasiado en la contemplación del mar de esta ciudad, profiere: “ya somos todos uno en mis ojos/poblados de antiquísimos regresos./¡Qué paz, así! Saber que son los hombres,/un mirar que te mira” (328).³

Tomando en cuenta los factores expuestos anteriormente se puede concluir que la experiencia de lo Moderno plantea una serie de conflictos que son imposibles de unificar bajo una simple definición, y que la ciudad “infernald” y aplastante, canonizada como uno de los aspectos definidores de la literatura moderna, obedece en muchos casos a situaciones económicas, políticas y sociales diferentes y a circunstancias que permiten que ciertas posturas ante la ciudad coincidan aun sin obedecer a un plan global. Por otro lado, el desarrollo económico en Europa es tan desigual, incluso dentro de cada país, que hace aún más difícil la idea de un solo proyecto artístico. España comienza el nuevo siglo con los desastres militares de Cavite y de Santiago de Cuba de 1898, perdiendo así sus últimas colonias ultramarinas. Mientras otros países experimentan el torbellino del creciente avance de la tecnología y los cambios estructurales que dichos acontecimientos producen en la sociedad, España llora sus últimos momentos imperiales y trata de proteger su identidad socavada refugiándose bajo una esencia española unificadora que los escritores de esta generación llaman “el alma de España.”

Escritores como Unamuno, que en un principio abogan por una regeneración del país a través de una incorporación a la marcha europea, más tarde se retractan, rechazando el progreso científico moderno y afirmando el espíritu español hasta el extremo de querer imponer lo español en el resto de Europa. Así, dice Unamuno:

Tengo la profunda convicción de que la verdadera honda europeización de España, es decir, nuestra digestión de aquella parte de espíritu europeo

que pueda hacerse espíritu nuestro, no empezará hasta que no tratemos de imponernos en el orden espiritual a Europa, de hacerle tragar lo nuestro, a cambio de lo suyo, hasta que no tratemos de españolizar a Europa. (cit. en García López 603)

En *San Manuel Bueno Mártir* (1933), por ejemplo, se presenta a un protagonista que parece encajar en la descripción del “hombre moderno.” Don Manuel es un sacerdote que se ahoga en el problema de la fe en la inmortalidad, pero cuyo concepto del deber lo impulsa a un continuo luchar. El medio ambiente en que se desenvuelve el cura no es en absoluto la metrópoli alienante que hemos descrito antes, sino una aldea a la que la modernidad no ha llegado, donde los individuos mantienen relaciones estables. Sin embargo, dentro de este mundo reconocible y orgánico nos encontramos con el exilio interior que padece el protagonista.

La suya no es una actitud ante la ciudad cambiante, como la de muchos escritores europeos. Aquí el entorno vital es la aldea, la cual se ve como una entidad inmutable, premisa a la que se arraigan los escritores de esta generación y que niega los postulados modernistas europeos. Sin embargo, vemos un personaje que por motivos de otra índole comparte con sus congéneres el malestar de la alienación. Cabe preguntarse aquí si la desintegración del individuo (uno de los aspectos constitutivos del Modernismo) que se observa en esta obra es suficiente para que forme parte del cuerpo literario del Modernismo europeo, o si la falta de desarrollo económico en España descalifica automáticamente a esta obra de la clasificación dentro de este movimiento. Williams nos ha dicho que hubo convergencias que no responden a un mismo estímulo ni a un mismo proyecto político, que la campaña antiburguesa se materializa artísticamente en dos vertientes: la vertiente aristocrática que se vuelve hacia el pasado y la revolucionaria vanguardista, con una conciencia popular, que además cuestiona y replantea la función del arte en la sociedad.

Del mismo modo que Unamuno propone una España estática, Azorín nos pinta una Castilla en la que sobresalen los pueblos, las posadas y las fondas, con una nostalgia por regresar al pasado remoto. No se trata de la representación de una realidad sino más bien de la encarnación de un deseo que resiste al paso de la Modernidad. En su ensayo “Ventas, posadas y fondas” tenemos un claro ejemplo de una generación que resiste los avances de la incipiente modernidad:

Como tienen sus nervios duros y remisos estos buenos españoles que en sus casas de las ciudades y en los hoteles toleran las más estrepitosas baraúndas, los más agrios y molestos ruidos. . . . A medida que la civilización se va afinando, sutizando, deseamos en la vivienda permanente y en la vivienda

transitoria—en las fondas—más silencio, blandura, y confortación. ¡Oh fondas destartaladas, ruidosas, de mi vieja España! (52-53)

Hay en Unamuno y en Azorín un fuerte sentido de pertenencia a un lugar que está ausente en muchas de las obras catalogadas como modernas. Las estructuras arquitectónicas e incluso el paisaje se confabulan para ofrecer una imagen sólida e immanente de España; la montaña (en *San Manuel*), la iglesia, las fondas, las posadas (en Azorín) son representativas de la conciencia de estos escritores que se aferran a la apariencia física de una España antigua en la que ellos aún confían para organizar y dar sentido a la vida social. Sin embargo, como se verá más tarde, estas mismas estructuras reaparecen en la novela española de generaciones posteriores, pero en vez de protectoras serán alienantes y opresoras, representando la dictadura de Franco y su ideología fascista.

Las actitudes de los escritores mencionados hasta ahora no ofrecen una visión unificadora que fácilmente resuma la España de la época y el Modernismo europeo. Por un lado tenemos a Unamuno que publica su *San Manuel* en 1933, mientras que Lorca está en Nueva York escribiendo *Poeta en Nueva York* y expuesto a vivencias realmente modernas como la catástrofe de la bolsa en 1929.

Una figura ineludible de la primera mitad del siglo y que afectó profundamente a las nuevas generaciones fue José Ortega y Gasset. Ortega adopta una perspectiva de hombre del siglo XX desde una ideología que delata delirios aristocráticos. Así, por ejemplo, lamenta la falta de una élite: “La gran desgracia de la historia española ha sido la carencia de minorías egregias y el imperio imperturbado de las masas” (cit. en García López 659).

A Ortega y a los noventayochistas se les ha criticado por sostener ideas que se adecúan a la ideología fascista; al apoyarse en razonamientos raciales para explicar el “problema español,” manifiestan su creencia en la incapacidad del pueblo para gobernarse a sí mismo y abren el camino para una “solución autoritaria.”⁴

Estas ideas, y después de la guerra civil el establecimiento de la dictadura, van a dar lugar a una literatura de resistencia donde la ciudad adquiere una significación diferente que tiene poco que ver con las obras extranjeras por las que deambulan personajes disconformes y fragmentados en busca del significado último de su existencia. Aunque gran parte de la producción española presenta personajes que se desenvuelven en el medio urbano (específicamente Madrid) y encarnan características del hombre moderno (como Pedro en *Tiempo de silencio*), es un error reducir estas obras a meros comentarios sobre la existencia humana porque con ello se les niega su importante papel histórico. Además, en la mayoría de los casos la alienación es social más que psicológica. Hay que

tener en cuenta que la dictadura impide que España mantenga contactos con el quehacer cultural del mundo exterior. Por otra parte, los estragos de la guerra y la represión de la dictadura hacen que la población (y con ella los escritores) concentren sus esfuerzos en la reconstrucción del país ya sea de manera física o a nivel de replanteamientos ideológicos.

Esta literatura de resistencia, que llama la atención sobre sí misma como actividad social, se aplica profundamente a delatar los abusos del sistema franquista. No sólo denuncia las manifestaciones visibles del poder y la autoridad sino las más sutiles, aquellas que pasan desapercibidas por estar amparadas por las instituciones nacionales que las sostienen y legitiman, contribuyendo a la formación de perfectos ciudadanos fascistas.

Una novela interesante que ejemplifica la situación de esta época es *Entre visillos* (1963) de Carmen Martín Gaité. Aunque la novela no se centra en Madrid sino en una ciudad de provincia, se puede apreciar la ciudad como una configuración ideológica de la España franquista. Esta ciudad sin nombre resulta igual de alienante que las grandes metrópolis europeas, pero no por su agitado ritmo y su progreso incesante, sino por todo lo contrario. Esta ciudad sofoca (como dice Elvira, "Yo me ahogo, yo no me resigno, yo me desespero" [55]) porque está regida por valores arcaicos que no suplen las necesidades vitales de sus habitantes, especialmente las de los más jóvenes.

Esta ciudad representa un microcosmos de la España de la época, cerrada totalmente a lo que viene de fuera, como el progresista Pablo Klein o la chica de Madrid con el pelo corto "a lo Marina Vlady" (38), o Rosa, la cantante a la que por su comportamiento desenvuelto se la cataloga de prostituta. Martín Gaité pinta una ciudad que sólo puede ser aprehendida por los que son de allí, los que sufren en carne propia la fuerza asfixiante de la represión. Es por eso por lo que le dice Elvira a Pablo: "Si usted no vive aquí. . . , no puede entender ciertas cosas" (55).

El hecho de que estos escritores de posguerra estén comprometidos con su realidad no significa que descarten las nuevas técnicas formales, muchas de las cuales comparten con el Modernismo europeo. Pero estos experimentos cumplen un propósito, son parte integral de su desafío histórico. Por ejemplo, cuando descarten las técnicas de continuidad temporal están rechazando la idea de una historia predestinada y la aceptación de un destino nacional inevitable.

Martín Gaité (al igual que Martín-Santos) se vale de múltiples perspectivas que dentro del marco de la denuncia social sirven para cuestionar el concepto de una sola voz autoritaria que, como Franco, narre el curso de la historia. El dar autoridad a varios personajes se ajusta a un sistema democrático.

Un acierto increíble de Martín Gaité es el vínculo que establece entre

el conocimiento y el poder a través de su análisis de las instituciones que promueven la ideología fascista. La novelista expone con plena consciencia cómo se explota el conocimiento para satisfacer los intereses del sistema. Vemos, por ejemplo, cómo se perpetúan los valores existentes en el colegio de señoritas al que asisten Mercedes y Julia.

El colegio, en el que se entrena a las chicas para la economía del hogar, para que sean buenas esposas y amas de casa y sobre todo para que obedezcan a la autoridad patriarcal, ejemplifica la forma en que las instituciones colaboran para dar a la ciudad una configuración ideológica. La religión, simbolizada por la catedral, es otra de las instituciones que se confabula con el Estado para reprimir y controlar a los ciudadanos. En un pasaje de la novela Julia admite padecer deseos de excitar a su novio sexualmente y al confesárselo al cura, éste le responde: “Bien, hija. ¿Ves cómo Dios no te abandona? ¿Ves cómo permite que tengas tentaciones para hacerte salir victoriosa de ellas? *Los grandes edificios se levantan granito a granito*” (83; el énfasis es mío), donde la expresión *grandes edificios* nos remite de nuevo al poder.

La fachada arquitectónica de la iglesia también juega un papel importante en el control de la ciudad.⁵ Las campanadas de la iglesia son órdenes que reciben los ciudadanos diariamente y que controlan y oprimen su vida a cada momento sin que se den cuenta; cada campanada conlleva un mandato que los ciudadanos obedecen sin reflexionar: misa, almuerzo, hora de dormir; en fin, el control total sobre sus vidas y sus acciones. Este “monstruo” al servicio del control eclesiástico es diferente de los monstruos urbanos que repelen a los pobladores de las grandes ciudades europeas; sin embargo en uno y otro caso se perciben como entidades alienantes.

Aunque la novela de Martín Gaité no ofrece soluciones explícitas, sí triunfa en su denuncia del sistema. De hecho se vislumbra un atisbo de solución, o por lo menos una esperanza de cambio, que se manifiesta en el hecho de que varios de los personajes logran escapar a su destino. Hay también en la obra una fe en la capacidad transformadora de la escritura: Natalia escribe para combatir, para salirse de, los moldes que la sociedad le impone. Es audaz la manera en que la escritora hace referencia al poder de la palabra como manera de oponer resistencia al gobierno. Aunque la importancia de la palabra no se da sólo del lado de la resistencia, sino que también está presente en el lado opresor: novelas como *Tiempo de silencio* y *La piqueta* ponen de relieve que la palabra es un método de control que usa el poder, especialmente sobre los pobres: a través de circulares de arresto, títulos de propiedades y órdenes de demoler las chabolas (asentamientos humanos irregulares).

Entre visillos ofrece la imagen de una ciudad paralizada a la que el progreso no ha llegado, un lugar donde casi todo el mundo se conoce y

las relaciones se sustentan por la tradición. Sin embargo, en esta ciudad no hay un verdadero sentido de comunidad: los habitantes no comparten el espacio, sino que se deslizan por él como autómatas, obedeciendo a un deseo siempre ajeno. En este sentido, queda subvertida la idea noventa-yochista de la pequeña ciudad de provincia como una entidad protectora y nutriente para dar lugar a la imagen de un pequeño infierno alienante y opresor.

En *Tiempo de silencio* también aparece la ciudad de fines de los cuarenta, la época de mayor represión de la dictadura franquista. En un largo pasaje al principio de la novela, el autor resume la vida madrileña en toda su abyección:

Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menuada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas . . . tan desasidas de una auténtica nobleza, tan pobladas de un pueblo achupado . . . tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras dotadas de dos catedrales y de varias colegiatas mayores y de varios palacios encantados . . . tan abundantes de torpes teólogos y faltas de excelentes místicos, tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres, de comedias de enredo, de comedias de capa y espada . . . (13-14)

Este pasaje ofrece una visión patética de la ciudad. Da la imagen de un lugar donde la historia no transcurre y donde lo único que queda por hacer es repetir la misma comedia.

Al igual que Martín Gaité, Martín-Santos usa técnicas innovadoras en la presentación de esta sociedad infernal. Experimenta con la perspectiva, usa técnicas cinematográficas, y un lenguaje que llama la atención sobre sí mismo. Esto último es de suma importancia en la novela. Martín-Santos, a través de un vocabulario muy elaborado señala que la novela, al igual que todo lo demás en la sociedad, es un constructo humano y que como tal puede ser deconstruido. Todo lo que está en forma escrita y que se ha elevado a nivel de verdad incontestable, como la religión o la ley, es tan artificial como la novela. El autor abre así una brecha por la que se puede cuestionar y replantear la sociedad. Por otra parte, el discurso tan trabajado de Martín-Santos parodia el discurso altisonante y estetizado del fascismo, que esconde una ideología que sirve de herramienta a la opresión.

Otro uso subversivo al que Martín-Santos somete el lenguaje se da en el empleo del discurso bíblico. El narrador describe la entrada de Pedro y

Amador en el mundo de las chabolas en términos de las profecías de Moisés sobre el monte Sinaí. A través de la parodia queda expuesta la sórdida realidad de las chabolas, la cual se va haciendo más infernal a medida que continúa la descripción, y se subvierte el discurso religioso del franquismo. Martín-Santos también se apropia del modelo discursivo científico, que es el más frecuente en la novela. El discurso científico se contraponen a la realidad patética de la vida en el Madrid de esa época, especialmente la vida en los “barrios bajos” donde las personas viven en condiciones infrahumanas. De ahí el comentario irónico del autor: “Que la ciencia es una palanca liberadora de las infinitas alienaciones” (206). Esta alusión al progreso, o mejor dicho a la falta de él, permite volver sobre el tema de la Modernidad y señalar que España no goza de los adelantos de que gozan otros países y que los pocos que existen no benefician de igual modo a todos sus ciudadanos.

Tiempo de silencio es definitivamente una de las novelas representativas de la experiencia urbana en la España de la posguerra. También en *La piqueta* de Antonio Ferres se ve la problemática que representó en Madrid el creciente flujo inmigratorio del campo a la ciudad en la posguerra. El Madrid en que se desarrollan estas dos novelas se caracteriza por la autarquía económica, la represión feroz, la miseria urbana y el crecimiento moderado de la economía. La ruina del campo causa un éxodo tremendo hacia las grandes ciudades, especialmente Madrid, donde la falta de viviendas produce el desarrollo masivo del chabolismo.⁶

De igual manera que en *Entre visillos* la ciudad de provincia refleja aspectos de la situación de España durante la posguerra, en *Tiempo de silencio* y en *La piqueta* las chabolas representan no sólo la realidad de un gran problema social, sino que actúan como un microcosmos que recrea los males sociales que afectan a la nación. Así, en *Tiempo de silencio* Amador relata a Pedro la situación en que se encuentra el Muecas al emigrar a Madrid:

Cuando se vinieron del pueblo yo ya se lo dije, que no encontraría nunca casa. Y ya estaba cargado de su mujer y de las dos niñas. Pero él estaba desesperado. Y desde la guerra, cuando estuvo conmigo, le había quedado la nostalgia. . . . Y él se empeñó en venirse. A pesar de que se lo tenía advertido, que no viniera, que la vida es muy dura, que si en el pueblo es difícil aquí también hay que buscársela, que ya era muy mayor para entrar en ningún oficio, que sólo quieren mozos nuevos. Que, sin tener oficio, iba a andar a la busca toda la vida, que nunca encontraría cosa decente. (32)

De modo similar, en *La piqueta* Andrés y su familia llegan del interior de la península a Madrid, donde con gran esfuerzo levantan una chabola que carece de agua, electricidad y demás equipamientos urbanos.

Andrés tiene trabajo, pero le preocupa la orden reciente de derrumbar las últimas chabolas construidas. En la novela no se explica a qué se debe esta orden pero se puede deducir por la fecha de publicación de la novela (1959) que ya el plan de construcción de viviendas sociales (el Plan de Urgencia Social que pretende la erradicación de las chabolas) se había puesto en marcha, y que el terreno de las chabolas tal vez fuera a ser utilizado para este tipo de construcción.

Un aspecto del franquismo que vimos en *Entre visillos* y que se da también en *Tiempo de silencio* y en *La piqueta* es la manera en que las instituciones legales tienden a reproducir el sistema represivo al mismo tiempo que contribuyen a legitimar su hegemonía. En *Tiempo de silencio* no sólo lo hacen las instituciones legales, sino que incluso dentro del submundo de las chabolas las personas tienden a reproducir las reglas de la sociedad. Como bien hace notar Sheri Spaine Long, “we experience the *chabolas* as a society within itself” (102), en que se reproducen las relaciones de poder. Muecas, uno de los habitantes de las chabolas, es a la vez oprimido y opresor. Es oprimido por los dueños del terreno y por la sociedad en general, pero al mismo tiempo representa una caricatura del dictador, puesto que por medio de la violencia obliga a los miembros de su familia a ser cómplices de sus relaciones incestuosas con Florita y de su muerte a causa de un aborto provocado.⁷ En *La piqueta* también vemos la desigualdad de condiciones entre los habitantes de las chabolas. Los últimos que llegaron, la familia de Andrés, son los que peor viven. Otros, como por ejemplo el traperero, no sólo viven mejor, sino que explotan a los demás.

Las relaciones entre opresores y oprimidos no están presentadas de modo maniqueo: presentarlas así sería santificar el comportamiento de los oprimidos, impidiendo una verdadera comprensión del grado de internalización que sufren bajo la dictadura. Martín-Santos y Ferres comprenden esto y sus novelas reflejan unas relaciones mucho más complejas que muestran cómo también dentro del submundo de las chabolas existe la división de clases y la explotación del hombre por el hombre.

La crisis de la vivienda en Madrid se presenta como amenazante para el orden político, ya que, por su inestabilidad y volatilidad, estas áreas urbanas se prestan para convertirse en escenarios para la realización de un proyecto político alternativo. Dice José B. Monleón en su ensayo “El círculo infernal de Antonio Ferres”: “Basta, por tanto, presentar el derrumbe de una chabola, en *La piqueta*, con la respectiva movilización de gente para subvertir ese contexto de inmovilidad” (150). Y de hecho hay varios indicios en las dos obras que apuntan a una incipiente rebelión. En las dos novelas vemos una serie de desclasados que constantemente transgreden el sistema: alcoholismo, prostitución, incesto y robo se presentan como amenaza para el poder. Además, estos seres, en su lucha por sobre-

vivir, crean continuamente nuevas formas de comunidad y de solidaridad. Es cierto que a menudo los personajes sienten temor a apoyar a sus vecinos: “La gente tenía miedo a hacer causa común con Andrés y su mujer, a opinar, a decir nada. . . . Temían a que los echaran, que los volvieran a sus pueblos por la menor causa” (115). Pero, a pesar del miedo, sienten rechazo por el orden, aunque este rechazo no llega a cuajar en toma de conciencia. Los personajes de *La piqueta* se rebelan interiormente ante las injusticias; sin embargo, no pueden actuar porque no saben contra quién dirigir su indignación. Tal es el caso de Andrés, que ve acercarse el día en que van a derrumbar su chabola y no sabe cómo defender su territorio: “Se sentía impotente. *No sabía contra quién luchar*” (131; el énfasis es mío).

Ese mismo día Andrés quiere saltar la tapia de un edificio elegante para robar, pero no logra saltarla y termina cayéndose. De nuevo vemos cómo la mole arquitectónica esconde una narrativa de divisiones de clase: la tapia es el límite que Andrés no puede cruzar; lo que está al otro lado y no se conoce es más poderoso que él, es el mundo burgués que para sostenerse tiene que permitir que gente como Andrés no tenga dónde vivir. La tapia funciona aquí como el símbolo y el límite de las fuerzas de Andrés.

El descontento que existe entre los oprimidos es bien marcado a través de toda la obra. Juana, otra habitante de las chabolas, está llena de odio porque su novio, un “chico bien” la abandonó al enterarse de que estaba embarazada. Juana se da cuenta de que su situación no es muy diferente a la de Andrés y adquiere conciencia de que existe una causa común: “tenía ganas de que pasara algo y de que la gente, los vecinos, se revolvieran contra los de la piqueta. . . . *Le parecía como si lo del derribo y lo que a ella le ocurría fueran una misma cosa*” (191-92; énfasis mío).

En las dos novelas, las condiciones precarias en que viven los habitantes de las chabolas, la falta de equipamientos urbanos y la desmoralización de los vecinos, cuestionan la idea de progreso y de modernidad y presentan una amenaza a la estabilidad sociopolítica. Esta forma inadecuada de vida representa el fracaso rotundo del sistema franquista.

A pesar de la realidad espantosa que presentan estos dos escritores, en ambas novelas hay numerosos atisbos de una proyección utópica. Pedro, en *Tiempo de silencio*, desea fervientemente que el cáncer de los ratones no sea “hereditario” sino viral, porque así podría inventar una vacuna para su curación. Esto se opone a la ideología fascista que se apoya en conceptos de raza y herencia para defender el atraso moral y mantener el *status quo*. La posibilidad de una cura en esta novela abre una brecha hacia la esperanza de un cambio.

En *La piqueta* también se esboza la posibilidad de subversión del sistema: la solidaridad de Luis y la rabia colectiva que padecen los persona-

jes insinúan la posibilidad de que se unan para conseguir sus reivindicaciones.

Dice Manuel Castells que la dimensión más profunda de la crisis urbana de Madrid fue:

la ruptura de las relaciones sociales, los obstáculos crecientes a la solidaridad y al trato interpersonal, por medio de la supresión de los festejos populares, la eliminación de las actividades artesanales tradicionales, la represión de cualquier tipo de asociación y la imposibilidad material y legal de celebrar reuniones amplias. (200)

Es curioso notar que el aislamiento y la despersonalización de los barrios no pudo sostenerse por tiempo indefinido. La crisis dio lugar a luchas reivindicativas en las áreas afectadas, que desembocaron en la construcción masiva de viviendas sociales primero y, luego, en la renovación del centro urbano, la protección del medio ambiente y otros cambios que hacen de los movimientos de vecindad verdaderos agentes de cambio social. Martín-Santos tenía razón: “los tumores” no eran hereditarios.

Es nuestra conclusión que el Modernismo como expresión cultural de la Modernidad gira en torno a problemáticas diferentes en diversas regiones. Hemos visto cómo España, que estaba cerrada totalmente al progreso económico y cultural bajo el sistema represivo y dictatorial de Franco, desarrolla una literatura de resistencia que expone y rechaza la visión fascista que celebra el valor, la fuerza y la violencia como formas de mantener el ideal patriótico.⁸ Una cosa que sobresale de esta literatura es que la represión no logró silenciar las fuerzas que no compartían los ideales del nuevo orden. A pesar de la obsesión con la censura, los escritores logran eludir las normas dictadas por el gobierno y proponer nuevas formas de imaginar la *comunidad* que se proyectan hacia un *futuro*. Es esta proyección positiva hacia el futuro la que propone Raymond Williams que se debe de rescatar de la producción del Modernismo para volvernos a orientar en nuestra época y continuar los proyectos interrumpidos. Esta es la visión que hemos rescatado de la novela española moderna y que hemos incorporado a la visión mundial: un lugar (España) que a pesar de su historia ha sido capaz de ver en sus ciudades la posibilidad de vivir en comunidad y de compartir una cultura.⁹

Mercedes Limón
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Algunos críticos teóricos como Jurgen Habermas piensan que el Modernismo es un proyecto inconcluso que se extiende hasta hoy día. Otros sitúan su conclusión alrededor de los años cincuenta y consideran la producción estética desde esa fecha hasta ahora como perteneciente a la posmodernidad. En este ensayo consideraremos la Modernidad como algo que va desde Descartes hasta el momento presente.

2. Ver Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. También ver su ensayo *Country and City in the Modern Novel*. De Andreas Huyssen y David Bathrick, ver el libro *Modernity and the Text*.

3. Se debe tomar en cuenta que la experiencia de ambos escritores es diferente, ya que Salinas estaba exiliado y Lorca no. Sin embargo, el exilio, al propiciar la imposibilidad de retornar, debería aumentar la sensación de aislamiento en Salinas, y no lo hizo: Salinas se sintió muy bien acogido por esta ciudad.

4. Resulta contradictorio que pese a dárseles de “moderno” Ortega caiga en las mismas ideas del 98. Para una explicación más detallada de cómo la ideología de los escritores del 98 (y especialmente de Ortega) contribuyeron al régimen fascista, ver el libro de Jo Labanyi, *Ironía e historia en “Tiempo de silencio.”*

5. El casino (como aparato productor de matrimonios y manipulador de ideas) es otro de los edificios que ejercen poder controlador en la novela y que por falta de espacio no analizaremos en este ensayo.

6. Manuel Castells, en su libro *Crisis urbana y cambio social*, define el chabolismo como “el producto resultante de la conjunción de varios procesos: la lucha por la supervivencia de los inmigrantes que tienen que estar en Madrid para subsistir, pero a quienes el sistema no ofrece ningún recurso para obtener vivienda: autoconstruyen su vivienda y su barrio, creando la ciudad allí donde ni el capital ni el Estado son capaces de hacerlo; por otro lado, el proceso se ve favorecido por la doble especulación de los propietarios del suelo, que aprovechan la crisis: venta o alquiler del terreno a precios exorbitantes a corto plazo; proyección hacia una futura utilización del suelo urbanizado sin costo para ellos mediante el esfuerzo personal y la lucha colectiva de los chabolistas” (210).

7. Cabe mencionar aquí que el incesto en la novela funciona como comentario a la autarquía. El incesto se presenta como una metáfora de una España que se ha encerrado al mundo exterior y que se consume a sí misma.

8. Debemos notar que a pesar del gran desarrollo de la novela social después de la Guerra Civil, no todos los escritores resisten la dictadura. Como se mencionó anteriormente, fuera de España también hay corrientes contradictorias que dan expresión al Modernismo: dentro del mismo movimiento existieron facciones profascistas como los futuristas, cuyo rasgo central es la estetización de la tecnología. Esto a simple vista puede parecer inocente, pero no si se examina bajo la premisa de que la tecnología no tiene calidad neutra sino que existe en sociedad y quien la produce es el sector dominante.

9. Quisiera expresar mi agradecimiento al profesor C. Brian Morris por compartir conmigo su bibliografía sobre la ciudad, y al profesor José B. Monleón por sugerirme la lectura de Castells. Mi gratitud también se extiende a mis compañeros Vicente Carmona y Francisco Vivar por su apoyo incondicional y sobre todo por el buen humor y simpatía con que soportaron mi constante asedio con preguntas sobre el tema.

OBRAS CITADAS

- Azorín. *Castilla: La ruta de don Quijote*. Madrid: EDAF, 1984.
- Castells, Manuel. *Crisis urbana y cambio social*. México: Siglo Veintiuno, 1981.
- Ferres, Antonio. *La piqueta*. Barcelona: Destino, 1959.
- García López, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1987.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]*. Ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1985.
- Huysen, Andreas y David Bathrick. *Modernity and the Text*. New York: Columbia UP, 1989.
- Labanyi, Jo. *Ironía e historia en "Tiempo de silencio."* Madrid: Taurus, 1985.
- Long, Sheri Spaine. "An Anatomy of Madrid in Luis Martín-Santos' *Tiempo de silencio*." Diss. UCLA, 1990.
- Martín Gaité, Carmen. *Entre visillos*. Barcelona: Destino, 1963.
- Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Monleón, José B. "El círculo infernal de Antonio Ferres." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 13 (1988):147-65.
- Morris, Brian C. "'Satan's Offerings': Cities in Modern Literature." *Renaissance and Modern Studies* 28 (1984):87-103.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. New Jersey: Princeton UP, 1981.
- Salinas, Pedro. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1961.
- Unamuno, Miguel de. *San Manuel Bueno Mártir*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Williams, Raymond. *Country and City in the Modern Novel*. W.D. Thomas Memorial Lecture, University College of Swansea, 1987.
- _____. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London: Verso, 1989.