

11a LA RENOVACIÓN DE LAS TÉCNICAS NARRATIVAS. LAS ÚLTIMAS GENERACIONES DE NARRADORES

Panorama europeo

Libros de consulta

Renovación: nuevos novelistas

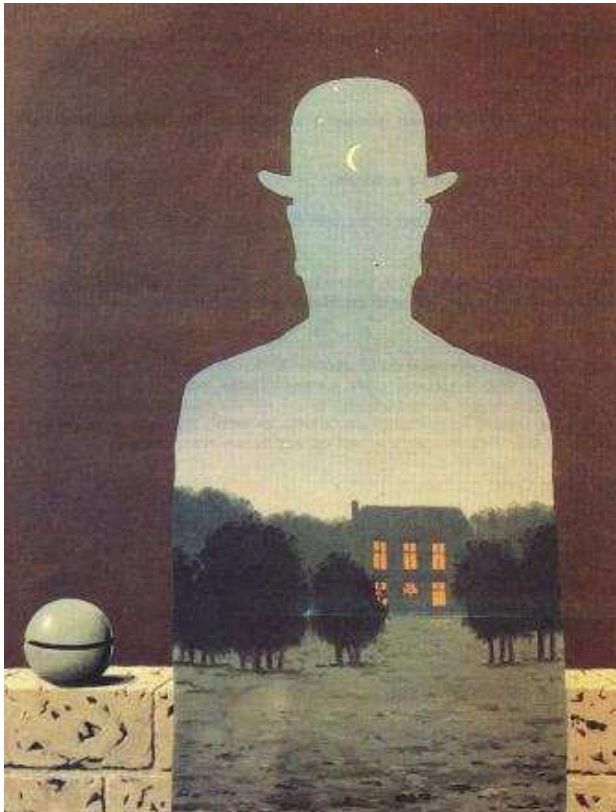
Documentos: (textos de Delibes, Juan Goytisolo, Torrente Ballester.)

11b LUIS MARTÍN-SANTOS Y *TIEMPO DE SILENCIO*

LA NOVELA POSTERIOR A 1936 (II)

A lo largo de nuestro siglo, se ha producido una profunda renovación del arte narrativo por obra de grandes novelistas europeos y americanos, entre los que sobresalen nombres como los de Proust, Kafka, Joyce, Faulkner... Todos los elementos que integraban la novela tradicional se han visto sometidos a un intenso trabajo de experimentación innovadora.

Los novelistas españoles tendrán en cuenta la aportación de aquellos y otros autores extranjeros, sobre todo a medida que se va agotando el realismo social. Hito decisivo en la renovación de nuestra narrativa es 1962, fecha en que Luis Martín-Santos publica *Tiempo de silencio* (cuyo estudio se propone). No tardarían en seguir otros autores por los nuevos caminos.



Magritte, "El feliz donante" (1966)

11a LA RENOVACIÓN DE LAS TÉCNICAS NARRATIVAS. LAS ÚLTIMAS GENERACIONES DE NARRADORES.

LIBROS DE CONSULTA

Ante todo, se tendrán en cuenta las obras citadas al frente del cap. 10a. Entre ellas, hemos de destacar la de Sobejano, de la que nos interesa ahora la tercera parte, sobre «La novela estructural». Es básico el libro Sanz Villanueva citado en el cap. 1b.

1. BAQUERO GOYANES, M.: *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Ed. Planeta, 3ª ed., 1975. [Amplio examen de las nuevas formas de la novela mundial, incluida la española.]
2. BUCKLEY, R.: Problemas formales de la novela actual. Barcelona, Eds. Península, 1968. [Muy interesante, aunque -por su fecha- no incluye las innovaciones más recientes.]
3. YERRO, T.: *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Pamplona, Eds. Univ. de Navarra, 1977. [Basándose en cinco novelas representativas, estudia diversas técnicas.]

Para las tendencias y los autores extranjeros, y aparte de la obra de ALBÉRÈS (citada en el cap. 1a), consúltese:

4. RIQUER, M. de, y VALVERDE, J. M.: *Historia de la literatura universal*. Barcelona, Ed. Planeta, tomos 8-10.

Tras el estudio de *La colmena*, seguiremos reseñando la trayectoria de la novela española, partiendo del punto en que la dejamos: en la encrucijada entre el realismo social y las nuevas corrientes experimentales. Pero antes -siguiendo orientaciones dominantes en los programas de este curso- dedicaremos unas páginas a examinar las metamorfosis de la novela mundial en el siglo xx y a recordar a sus más grandes artífices. Así podrá enmarcarse debidamente la renovación de nuestra novela, cada vez más atenta -en efecto- a las corrientes extranjeras.

LA RENOVACIÓN DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Desde principios de siglo, el arte narrativo -como otras manifestaciones de la literatura y el arte- ha vivido hondas transformaciones. Es imposible estudiar aquí a todos los novelistas que se han distinguido en tal proceso (véase el tema I). De entre estos autores, y siguiendo a una crítica unánime, es indispensable destacar a cuatro: Proust, Kafka, Joyce y Faulkner. De Kafka ya hablamos en el cap. 3a. (A lo que entonces dijimos, sólo añadiremos algunas de las novedades que presenta el arte novelístico de Kafka: franca superación del relato realista (*La metamorfosis*, etc.), presentación de situaciones absurdas, enfoque simbólico que convierte a sus obras en parábolas del destino humano (*El castillo*, *El proceso*), preferencia por la «novela abierta» que acentúa la incertidumbre vital...)

Nos ocuparemos ahora brevemente de los otros tres; y añadiremos unas notas sobre el «nouveau roman» francés, así como una referencia a la nueva narrativa hispanoamericana. Lo estrictamente indispensable, en suma, para nuestros objetivos en este curso.

Proust

- Marcel Proust (1871-1922) ocupa un primerísimo puesto en la historia de la novela, gracias a su ingente obra *En busca del tiempo perdido*, que constituye una culminación y, a la vez, una superación de la novela psicológica del XIX, con decisivas novedades estructurales.

À la recherche du temps perdu se compone de quince volúmenes en la edición original (1913-1927). Su autor, enfermizo y dotado de una sensibilidad agudísima, reconstruye en miles de páginas toda una vida y todo un mundo. Se diría que la novela es, para él, «un espejo que se pasea a lo largo de la memoria». Proust lleva al extremo la introspección y el autoanálisis, a la vez que aplica una inusitada capacidad de observación en unas descripciones magistrales por su minuciosidad y sutileza. Pero, por otra parte, opera una *transfiguración poética de la realidad*, gracias a la hondura lírica de sus imágenes. Y, además, desborda lo puramente narrativo para incluir reflexiones psicológicas y morales que dan aire de ensayo a muchas de sus páginas. Por ello, con Proust, la novela rompe sus fronteras tradicionales para incorporar elementos propios de otros géneros. Otra novedad de su estructura es la libertad con que se suceden las evocaciones, ajenas muchas veces al orden cronológico. Por último, es inconfundible su estilo, basado en una frase larga, sinuosa, cuyos meandros se pliegan a los rincones de la memoria o de una realidad siempre compleja. Con todo ello, Proust iniciaba la transformación de la narrativa, dotada de nuevos horizontes y nuevos poderes.

Joyce

James Joyce, uno de los nombres claves en la renovación narrativa de nuestro siglo: nadie ha ido más lejos por las vías de la experimentación narrativa que James Joyce (irlandés, 1884-1941). En su última obra, *La vela de Finnegans*, intentó incluso un nuevo lenguaje, en franca ruptura con la lengua inglesa. Entre sus primeros libros, figuran la colección de relatos titulada *Dublineses* (1914) y la novela *Retrato del artista adolescente* (1916), de la que tenemos una memorable traducción de Dámaso Alonso. Pero su gloria se debe al *Ulises* (1922).

Ulises, que cuenta un día en la vida de Leopold Bloom en Dublín, es una audaz transposición de La Odisea. El héroe clásico queda convertido en el nada heroico protagonista; la fiel Penélope será Molly, su esposa infiel; el episodio de Circe transcurre en un burdel; el de Eolo y los vientos, en la redacción de un periódico; el de los Cíclopes, en una taberna, etc. Es una sistemática destrucción de mitos que, a la vez, revela una agria concepción de la humanidad. Por otra parte, la obra está escrita en las más variadas técnicas: narración, debates dialécticos, parodias del lenguaje jurídico, cuestionarios de colegio de jesuitas, monólogo interior, etc. Y el estilo presenta multitud de registros y recursos: arcaísmos, cultismos, vulgarismos, onomatopeyas, aliteraciones, juegos fonéticos intraducibles... Pocas veces se han exprimido tanto las posibilidades de una lengua, incluso las habitualmente proscritas. En conjunto, el *Ulises* constituye una absoluta ruptura con la narrativa tradicional, acaso la más profunda revolución jamás realizada en la novela. Su influencia ha sido incalculable (veremos cuánto le debe, por ejemplo, el Martín-Santos de *Tiempo de silencio*).

Faulkner

William Faulkner (1897-1962) es, sin duda, la máxima figura de la «generación

perdida» norteamericana (*lost generation*), que cuenta con autores de la talla de John Dos Passos, Steinbeck, Hemingway, Scott Fitzgerald, etc. Marcados por los horrores de la guerra del 14 y lúcidos ante la crisis de su país, son hombres desengañados y en franca ruptura con los valores de su sociedad. Pero, a la vez, llevaron a cabo —en el período de entreguerras— una espléndida renovación novelística.

Faulkner se caracteriza, ante todo, por los tonos sombríos con que pinta un mundo en descomposición, el del imaginario condado de Yoknapatawpha (que nos recordarán el Macondo de García Márquez o la Región de Juan Benet). Frente al realismo, adopta un enfoque alucinante, de inusitada fuerza, servido por una extraordinaria capacidad de dar verdad a lo excesivo, lo anormal, lo macabro o lo grotesco. A ello se añade un intenso sentido poético y una prosa admirable. Sus novelas, difíciles, exigen un continuo esfuerzo del lector. El autor nunca explica: se limita a presentar escenas, pero de modo inconexo, sin ponernos en antecedentes sobre los personajes, saltando partes de la anécdota con audaces elipsis, etc. Pero el resultado subyuga. Repasemos algunos de sus títulos y de sus técnicas. *El sonido y la furia* (1929) cuenta una historia desde varios puntos de vista, incluido el de un retrasado mental, y rompiendo el orden cronológico. *Mientras agonizo* (1930) se compone de varios monólogos alternantes. *Santuario* (1931) incorpora aspectos de la novela policiaca, al servicio de una trama terrible. Los cambios de punto de vista, la elusión de acontecimientos y el desorden cronológico son asimismo rasgos de *¡Absalón, Absalón!* El eco de Faulkner ha sido inmenso en todas las literaturas. En 1949 se le concedió el Premio Nobel.

La «nueva novela»

- Entrados los años 50, se desarrolla en Francia el llamado «nouveau roman» («nueva novela») que se alza contra las formas narrativas tradicionales y enlaza con los grandes innovadores citados. Entre sus autores y títulos más representativos figuran Alain Robbe-Grillet (*El mirón*, 1956; *La celosía*, 1957), Nathalie Sarraute (*Retrato de un desconocido*, 1956), Michel Butor (*La modificación*, 1957), Claude Simón (*La ruta de Flandes*, 1960), etc.

Nos limitaremos a señalar sus principales rasgos comunes. Rechazan la novela portadora de ideas o de intención social, para proclamar la autonomía de la obra literaria. Rechazan asimismo la primacía de la anécdota o la tradicional importancia de los personajes. De ahí que Robbe-Grillet hable de *anti-novela*. El novelista se limita a transcribir comportamientos borrosos, impresiones, objetos (éstos son, a veces, más importantes que las personas), con una minuciosidad extrema. No se trata, sin embargo, de objetivismo, pues la mirada de estos novelistas (quienes también fueron conocidos como *escuela de la mirada*) apunta a la pura subjetividad: sólo les interesa lo real en cuanto que revele procesos de conciencia en medio de un mundo en que todo es incierto. El subjetivismo es, pues, rasgo dominante de estas novelas casi siempre difíciles y que, una vez más, requieren una actitud activa del lector. El «nouveau roman», en fin, no alcanzó cimas comparables a las de los otros autores comentados; sin embargo, nos ha dejado no pocas obras de indudable interés y ha desempeñado un no escaso papel en la aportación de nuevas actitudes narrativas.

Aquí, por último, debe tenerse especialmente presente la renovación aportada por la narrativa hispanoamericana. De ella nos ocupamos en otro lugar. Ahora, dejemos sólo

constancia de su influjo en España. En los años 60, se produce el llamado «boom» o auge de la novela de allende el océano. El descubrimiento de autores como Cortázar, Carlos Fuentes, García Márquez o Vargas Llosa seduce a los lectores españoles, junto al renovado interés por autores más veteranos como Borges, Asturias, Carpentier o Rulfo. Todos ellos nos traen nuevos enfoques (la imaginación, el «realismo mágico», etc.), servidos por nuevas técnicas y por un lenguaje asombrosamente rico. Se trata, según Martínez Cachero, de «una saludable irrupción, riego vivificante para nuestra novelística». Es, en efecto, fecundísima la lección que los novelistas españoles reciben de sus hermanos de lengua.

Nuevos procedimientos narrativos. Su influencia en la novela española.

«Todas las grandes novelas de nuestra época -según Alejo Carpentier- comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡Esto no es una novela!» (cf. Documentos y Textos, I). Por lo dicho hasta ahora, se habrá advertido que todos los ingredientes de la obra narrativa - acción, personajes, construcción, escritura- han ido siendo renovados, cuando no atacados con furor destructivo.

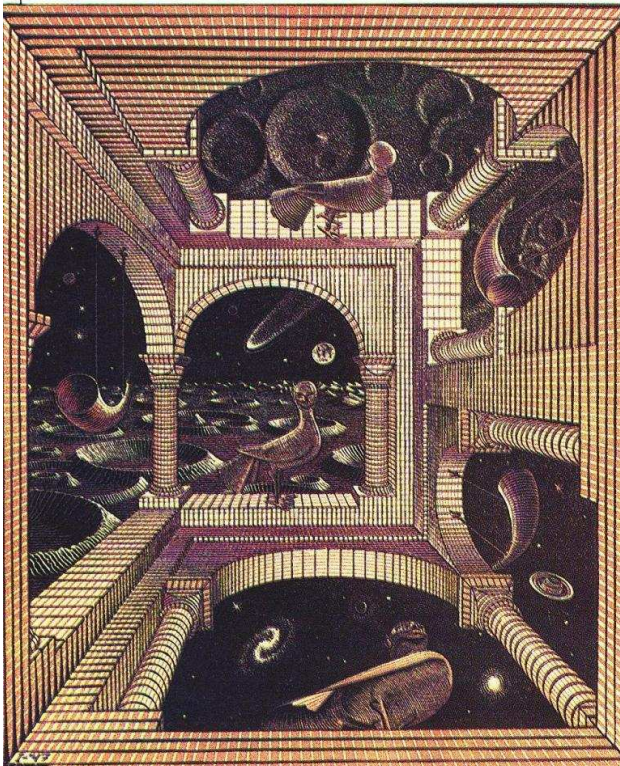
Las innovaciones son especialmente intensas en el campo de las técnicas. De la novela actual puede afirmarse lo que ya dijo Henry James: «Lo fundamental es la forma, la arquitectura, la composición.» De ahí que, no pocas veces, se haya hablado de *formalismo*, por oposición a una literatura *comprometida* que da prioridad a los contenidos sociales, políticos, ideológicos. Tal oposición es, a menudo, simplista: conviene recordar que, según Cortázar, el escritor revolucionario ha de ser, ante todo, revolucionario en su escritura.

A continuación, enumeraremos las principales novedades que hoy nos ofrece el arte narrativo.

1. La posición del autor y el «punto de vista»

Como sabemos, frente al «autor omnisciente» y presente en la obra, se ha propugnado la **desaparición del autor**. Y así, tanto un Faulkner, como los autores objetivistas o los del «nouveau roman», etc., se limitan a presentar sin comentar.

- Con ello enlaza la gran atención prestada al problema del *punto de vista*. Llamamos así a la posición escogida por ese autor que renuncia a la omnisciencia, o al ángulo desde el cual va a contemplar los sucesos y los personajes. Ese punto de vista puede ser único o múltiple. Único, si reduce su ángulo de enfoque para verlas cosas desde un solo personaje. Múltiple, si enfoca la historia, alternativamente, desde diversos personajes. Esos diversos enfoques pueden dar interpretaciones distintas y hasta contradictorias de la misma realidad, ora enriqueciéndola, otra envolviéndola en incertidumbre (pues el autor, insistimos, no interviene). Es la técnica del **perspectivismo**. Varias novelas de Faulkner son ejemplo de ello. O el *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell (1912-1990), cuatro novelas en que la historia es contada, sucesivamente, desde cuatro personajes. Un curioso antecedente se hallará en el breve fragmento de *Troteras y danzaderas* de Pérez de Ayala, que incluimos al final del cap. 6a.



M. G. Escher, «Un autre monde». Tanto la pintura como la literatura han experimentado nuevas formas de mirar la realidad, llegando a las más insólitas perspectivas.

- Sin embargo, la «desaparición del autor» no deja de ser una nueva convención, contra la que no han faltado recientes reacciones. Así, en *Tiempo de silencio*, en las últimas novelas de Cela y de Goytisolo, o en no pocas de narradores más jóvenes, el autor vuelve a reclamar su derecho a intervenir, a comentar, a dejar oír su voz; en suma, a no ocultar su condición. Y reaparece el autor omnisciente.

2. El tratamiento de la anécdota

Hay una serie de tendencias de la novela contemporánea (ya señaladas por Ortega) que relegan el argumento a un plano muy secundario y hasta prescinden de toda acción. Ya vimos cómo la anécdota se atomiza en el caso de la novela colectiva (*La colmena*). En otros casos, se reduce a mero soporte de tipos, ambientes o ideas, cuando no es puro pretexto para el discurso, para el trabajo o juego de lenguaje.

- Pero, aun cuando la anécdota adquiera cierta importancia, su índole y su enfoque presentan una variedad inusitada en el siglo anterior. Frente al tratamiento realista, la novela actual da entrada a lo imaginativo, lo alucinante, lo irracional, lo onírico (siguiendo el magisterio de Kafka, de Faulkner, de los hispanoamericanos...). A veces, la anécdota se carga de significación simbólica, se hace alegoría o parábola. Y aparece incluso la «novela mítica», cuyo creador sería Joyce.

- No faltan tampoco casos en que se buscan anécdotas propias de géneros considerados «marginales» o viejos: la novela policiaca, el folletín, los libros de caballerías, la picaresca..., transmutados con enfoques serios, irónicos, paródicos o lúdicos.

3. Procedimientos de estructuración

En lo que respecta a la estructura externa, ya en *La colmena* vimos, dentro del capítulo, una nueva unidad: la secuencia. Pues bien, es frecuente que el capítulo desaparezca totalmente y que una novela se componga de una serie de secuencias, separadas por espacios en blanco, sin numerar: tal es el caso de *Tiempo de silencio*. Y hasta hay novelas que se presentan como un discurso ininterrumpido, sin cortes visibles (Una meditación de Juan Benet o *La saga/fuga* de J. B. de Torrente Ballester).

- Más importantes son ciertas modalidades de estructura interna (desarrollo y organización del relato). Citemos la técnica llamada *contrapunto*, que consiste en presentar varias historias que se combinan y alternan (ejemplo eminente es la novela de Huxley titulada precisamente *Contrapunto*). Cuando son muchas las anécdotas y los personajes, se habla de *técnica caleidoscópica* (*La colmena*).

- De especial importancia son formas de estructuración que conciernen al tiempo «El desorden cronológico —dice el profesor Baquero— se ha convertido en uno de los rasgos estructurales más característicos de la novela actual.» A veces, tal desorden se debe al intento de reproducir (desde Proust) los caprichosos mecanismos de la memoria, que no siempre ordena sus evocaciones. Otras veces, puede percibirse la influencia del *montaje cinematográfico*, con su técnica del *flashback* o «salto atrás». Las razones pueden ser más complejas. Y, en ocasiones, la organización del tiempo puede llegar a ser caótica; entonces se habla de *laberinto o rompecabezas temporal*.

- El *tiempo abarcado* (reducido o amplio), el *desarrollo discontinuo de la acción* (con violentas elipsis), la *ausencia de desenlace* (propia de la «novela abierta»), etc., serían otras cuestiones concernientes a la estructura interna de la novela.

4. Los personajes

A su concepción afectan cuestiones como el *antipsicologismo*, el *conductismo* o la *novela colectiva*, ya citadas. Y sabemos que puede llegarse hasta la *destrucción del personaje*: en el «nouveau roman» hay ejemplos claros que han podido considerarse reveladores de la «cosificación» impuesta por el mundo moderno.

- Pero, por supuesto, el análisis de *personajes individuales* persiste (o retorna). Proust fue modelo de una novela intimista que no se ha agotado, aunque se transforme. En España, el interés por el individuo vuelve cuando se supera la primacía de lo social. Sin embargo, *el protagonista de la nueva novela* puede presentar rasgos muy peculiares. Sobejano señala como característico al personaje en conflicto con su entorno y consigo mismo, deseoso de encontrar su identidad; un personaje borroso, zarandeado o anulado por sus circunstancias (así será, como veremos, el protagonista de *Tiempo de silencio*).

5. Las personas de la narración

Es un aspecto relacionado con el «punto de vista». El relato en *tercera persona* puede corresponder a un narrador omnisciente; pero no es óbice para que el autor restrinja su punto de vista al de un solo personaje. La narración en *primera persona* refuerza tal restricción, además de prestarse especialmente al análisis de ese protagonista en crisis al

que acabamos de aludir.

- Muy curiosa es la proliferación de una *segunda persona* narrativa. En unos casos, ese *tú* es un personaje al que el narrador se dirige (*Mrs. Caldwell* de Cela o *Cinco horas con Mario* de Delibes). En otros, se trata de un «*tú* autorreflexivo»: el narrador-protagonista dialoga consigo mismo¹.

- La novela actual llega a combinar con la máxima libertad estas varias modalidades. En una novela escrita en tercera persona puede aparecer la primera, mediante la inserción de monólogos. Y pueden utilizarse las tres personas narrativas, alternativamente, como es el caso de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes.

6. Diálogos y monólogos

Uno de los rasgos más notables de nuestra novela más reciente es la disminución del papel del *diálogo* (tan importante, en cambio, en la novela social), en favor de otros procedimientos como el **estilo indirecto libre y el monólogo interior**.

- El *estilo indirecto libre* es una forma que viene a añadirse al estilo directo y al estilo indirecto tradicional, cuando se trata de recoger las palabras o pensamientos de un personaje. Pero no nos detendremos aquí en examinarlo: su estudio, con abundantes ejemplos, se hallará en el *Curso de lengua española* de F. Lázaro (págs. 132, 292-94). Pongamos sólo un ejemplo (de Elena Quiroga):

Froilán no pudo menos de admirarla. Repulsión, piedad y respeto ante aquella denodada lucha silenciosa. No le daría ninguna explicación; no se la debía, pero tampoco iba a decir nada a Ágata. Esperanza lo merecía. Le entregaría los recortes simplemente, sin un comentario, sin una palabra, y así no traicionaba a nadie.

Como se ve, con el estilo indirecto libre asistimos, de forma inmediata, al brotar de los pensamientos en la mente del personaje (aquí, Froilán). Es, por ello, de gran valor para reproducir soliloquios en tercera persona. Pero veamos otra técnica de monólogo.

- Una de las técnicas más importantes de la novela contemporánea es el llamado *monólogo interior*. Consiste en reproducir (ahora en primera persona) los pensamientos callados de un personaje, tal como brotarían de su conciencia. De ahí la expresión *stream of consciousness*, «corriente (o fluir) de conciencia», con que también es conocido. En sus manifestaciones más características, el monólogo interior recoge *un pensamiento total o parcialmente incontrolado*, en el que se hilvanan de modo informe percepciones, recuerdos, asociaciones libres de ideas, pulsiones subconscientes. Y a ello corresponde un lenguaje hecho de elipsis, de sintaxis deshilvanada, de juegos verbales, etc.

Se trata, pues, de un poderoso recurso para explorar la conciencia e incluso la subconsciencia. Aunque usado ya en el siglo XIX, el gran desarrollo del monólogo interior tiene sus grandes modelos en el *Ulises* de Joyce y en la obra de Faulkner. Lo han cultivado en España Cela, Delibes, Goytisolo y muchos más. En *Tiempo de*

¹ Sobre el uso y el valor de esta *segunda persona narrativa*, véase F. Lázaro, *Curso de lengua española*, págs. 297-98.

silencio, veremos manifestaciones eminentes.

7. Las descripciones

Destacaremos, como novedad, ciertas descripciones que desbordan o abandonan su tradicional función ambientadora para adquirir un valor en sí. En el «nouveau roman», hay descripciones minuciosísimas en que los objetos adquieren una importancia que se negaba a la acción o a los personajes. Otras veces, la descripción es metafórica o simbólica: la realidad aparece trasmutada poéticamente o sirve para poner de relieve la problemática presentada (de nuevo remitimos a *Tiempo de silencio*, en donde veremos muestras de todo ello).

8. Elementos discursivos

Frente al objetivismo, que excluía los comentarios de tipo ideológico, las formas más complejas de novela les dan entrada de diversos modos: diálogos, monólogos, digresiones...

Las *digresiones del autor* se relacionan con cuestiones que ya hemos señalado. De una parte, con la reaparición de la voz del autor (frente al ideal del «autor ausente»), con lo que éste ya no se priva de comentar lo que sucede. De otra parte, ya sabemos que la novela tiende a absorber elementos de otros géneros, como el ensayo. Así, se ha hablado de «novela ensayo» o «novela humanística», de la que serían ejemplo obras de Huxley, de Thomas Mann, etc. En España, tendríamos los antecedentes de Pérez de Ayala o de Jarnés. (También veremos digresiones discursivas en *Tiempo de silencio*.)

9. Renovación estilística

Si ha sido grande, en nuestro siglo, la renovación del lenguaje poético, no es menor la del lenguaje de la novela. Alguna de las técnicas mencionadas -*narración en segunda persona, estilo indirecto libre, monólogo interior*- suponen ya singulares innovaciones en la escritura. Señalemos otras.

- *Se tiende a borrar las fronteras entre la prosa y el verso*: el lenguaje poético penetra abundantemente en la novela: secuencias poemáticas, enriquecimiento metafórico, utilización de todos aquellos recursos que potencian la expresión y la tensión artística. En suma, la *función poética* adquiere una densidad que nunca tuvo en la prosa narrativa.

- Se exploran todas las *posibilidades de la frase*, desde la muy corta -a veces, inarticulada- hasta la muy larga y compleja (Proust). Y no se retrocede ante violentas rupturas sintácticas, en busca de nuevos efectos.

- Por otra parte, se incorporan *nuevos elementos*, antes extraños a la novela, como informes, expedientes, anuncios, textos periodísticos...

- Citemos, en fin, diversos *artificios tipográficos*: ausencia de puntuación, disposiciones especiales de párrafos o líneas (por ejemplo, en forma de versos), uso de distintos tipos de letra, inserción de grabados y esquemas, etc. Son recursos que pueden parecer accesorios; sin embargo, los autores de genio consiguen, con ellos, efectos de singular eficacia.

10. La nueva novela y el lector

Como se ha visto, no ha quedado ningún aspecto de la novela sin transformar. Se ha hablado de *crisis del género*. Sería más exacto hablar de *enriquecimiento*: de suyo, se trata de un género flexible, capaz de hondas metamorfosis. Hoy la novela muestra una extraordinaria complejidad que reserva al lector sorpresas y dificultades. Y es importante insistir en que la renovación del género supone asimismo un nuevo concepto del lector y exige nuevas formas de lectura. El lector ya no puede limitarse a ser un receptor pasivo: Robbe-Grillet habla de «la necesidad de su colaboración activa, consciente, *creadora*» para recomponer e interpretar lo que, a menudo, se le da como un rompecabezas o una sucesión de enigmas. Al principio, tal trastorno de los hábitos de lectura puede resultar desazonante o molesto; pero no cabe duda que el esfuerzo requerido es fuente de nuevos placeres. Por lo demás, ello se corresponde con las nuevas -y enriquecedoras- exigencias que hoy nos plantea la pintura, la música, el cine...

De pasada, hemos hecho alusiones a algunos autores españoles y, deliberadamente, hemos multiplicado las referencias a *Tiempo de silencio*: al estudiar esta obra se tendrá confirmación de cuántas de las nuevas técnicas pasaron a nuestra novela. Pero veamos antes un panorama de la narrativa española de las últimas décadas.

LA NOVELA ESPAÑOLA DESDE 1962

NUEVOS CAMINOS

A partir de 1960 —según dijimos— comienzan a manifestarse signos de *cansancio del realismo dominante* en la novela española. Algunos críticos manifiestan la necesidad de fantasía, señalan el peligro de anquilosamiento de la «literatura magnetofónica» (Díaz Plaja) o lamentan la «creciente despreocupación del escritor respecto del lenguaje» (Sobejano). A ello se sumarán incluso ciertos adalides del realismo social como Castellet o Goytisolo, quienes pasarán a propugnar la necesidad de renovación formal y de enfoques más complejos. Goytisolo llegará a hacer en 1967 estas afirmaciones, sin duda demasiado tajantes: «Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambas: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra.»

- Nuestros autores tienen cada vez más en cuenta las *aportaciones de los grandes novelistas extranjeros*. Y pronto causará un fuerte *impacto la nueva novela hispanoamericana* (anticipemos sólo dos hitos fundamentales: de 1962 es *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa; de 1967, *Cien años de soledad* de García Márquez).

- En 1962 surge *Tiempo de silencio*, obra en torno a la cual gira este capítulo: la crítica coincide en considerarla *obra inaugural* de la nueva etapa de nuestra narrativa.

- En los diez años que van de 1962 a 1972, se suceden aportaciones decisivas en la línea de la renovación (títulos como éstos: *Cinco horas con Mario*, *Últimas tardes con Teresa*, *Señas de identidad*, *Volverás a Región*, *El mercurio*, *Parábola del naufrago*, *San Camilo 1936*, *Una meditación*, *Reivindicación del conde Don Julián*, *La saga/fuga de J. B.* Como podrá verse, sus autores pertenecen a promociones distintas:

—Hay autores surgidos en los años 40: Cela, Delibes o Torrente Ballester.

—Otros pertenecen a la llamada «generación del medio siglo» y son conocidos desde los 50, como Goytisolo, o se revelan ahora, como Benet o Marsé.

—Hay algún autor jovencísimo, como Guelbenzu (nacido en 1944), que consolidará su obra en los años 70 y 80.

Comencemos por las aportaciones de los primeros.

La renovación de los mayores

Hay que subrayar, en efecto, cómo ciertos novelistas de la primera generación de la guerra contribuyen también a la exploración de nuevas formas narrativas, incorporándose a las inquietudes de los más jóvenes. Ciertamente es que algunos habían sido, en cierto modo, pioneros. Tal sería el caso de un Álvaro Cunqueiro, por ejemplo (ténganse en cuenta los datos que dimos en la lección 10a y en su Anexo). En cuanto a Camilo José Cela, ya hemos visto en la lección precedente su continuo afán renovador, que desemboca en la experimentación más audaz desde *San Camilo 1936* (1969) a sus últimas obras.

- Miguel Delibes, en 1966, demostraba su capacidad de incorporar nuevas técnicas en *Cinco horas con Mario*, largo monólogo interior en que la protagonista evocaba desordenadamente una vida y unas obsesiones (cf. Documentos y Textos, II). Más audaz sería *Parábola del naufrago* (1969), relato simbólico y alucinante que nos hace pensar en Kafka y cuyas novedades van desde el tratamiento de la anécdota y de los personajes a los artificios de puntuación y tipografía. Facetas novedosas, aunque ya no estridentes, presentarán también posteriores obras suyas (*Los santos inocentes*, por ejemplo).

- Torrente Ballester, por su parte, culminada la trilogía de *Los gozos y las sombras*, manifestaba ya en 1963 su «empacho de realismo», dando entrada a lo imaginativo en su novela *Don Juan*. Pero es en 1972 cuando marca un hito fundamental en la trayectoria de nuestra novela contemporánea con *La saga/fuga de J. B.*, que es a la vez un tributo al experimentalismo y una magistral parodia del mismo. En esta extensa novela, construida con desbordante imaginación, lo real convive con lo mítico, lo mágico, lo irracional. Su proteico protagonista enlaza más de mil años de la historia de un pueblo imaginario (Castroforte de Baralla), contada alternativamente desde las tres personas narrativas y combinando sucesos, digresiones de todo tipo, poemas, textos en lenguaje inventado, gráficos... Es, en conjunto, un prodigio de creatividad y, a la vez, un espléndido ejercicio del *placer de contar* (cf. Documentos y Textos, IV). Las obras posteriores de Torrente confirmarían tales cualidades (y de nuevo remitimos al Anexo de la lección 10a).

- Dentro de la misma generación, un caso singular sería el de José Luis Sampedro (1917-), que sólo alcanzó una notoriedad tardía con *Octubre, octubre* (1982), novela muy original entre otras anteriores y posteriores como *El río que nos lleva* (1962) o *La vieja sirena* (1990).

Veamos a continuación lo que los novelistas más jóvenes han aportado durante los años 60.

La novela de los años 60

Casi todos los autores coetáneos de Martín-Santos, los de la llamada «*generación del medio siglo*» o «*de 1955*», le acompañarán más pronto o más tarde por los nuevos caminos novelísticos. Pero antes de ver el giro que dan narradores ya conocidos, nos fijaremos en dos que se dan a conocer en esta década: Benet y Marsé.

Juan Benet

Juan Benet (Madrid, 1927-1993) pertenece, por su edad, a la citada generación, pero no por sus orientaciones estéticas. Su primer libro, *Nunca llegarás a nada* (relatos), no aparece hasta 1961, y pasó inadvertido. Habían de transcurrir varios años para que se admitiera su narrativa, radicalmente nueva. Ello sucedería con *Volverás a Región* (1967), novela experimental en torno a la ruina de una imaginaria ciudad española (Región), con la degradación de un mundo y unos seres. Se compone de diversas anécdotas, contadas fragmentariamente, pasando de unas a otras con saltos inesperados, sin orden cronológico, sin facilitar la identificación de los personajes o las relaciones existentes entre ellos. Todo queda envuelto, así, en una extraña niebla, en la que la realidad se transfigura y adquiere perfiles míticos. Por otra parte, apenas se utiliza el diálogo. Hay, sobre todo, largos monólogos de diversas voces, descripciones en las que alterna el lenguaje científico de la Geografía con el lirismo o el humor. Es singular el dominio de la frase larga, de andadura monótona o musical. Todo ello da como resultado una obra extraña, enigmática, que irrita a veces y que muestra, otras, un indudable poder de seducción.

Más audaz aún es *Una meditación* (1970), que se presenta como un texto ininterrumpido (sin cortes de capítulos o secuencias). Es el monólogo de un personaje enigmático que evoca vidas de la mítica Región. En ella extrema Benet los rasgos ya vistos en su obra anterior, y de modo especial el movimiento subyugante de la frase inacabable. Y la misma trayectoria enlaza obras como *Una tumba* (1971), *Un viaje de invierno* (1972) y *La otra casa de Mazón* (1973), en las que destacaríamos una destrucción progresiva de la anécdota en favor de la subjetividad de los personajes.

Tras varias y variadas novelas (*En el Estado*, *Saúl ante Samuel*, *El aire de un crimen*) inicia en 1983 una serie sobre la guerra civil en su Región, *Herrumbrosas lanzas*, menos compleja de lo habitual en él, que sigue situando al autor entre las figuras más originales de la novela española actual.

Juan Marsé

Juan Marsé (Barcelona, 1933) comienza su trayectoria con novelas que se sitúan en la estela de un realismo social y crítico, aunque con algún elemento nuevo: *Encerrados con un solo juguete* (1960) y *La otra cara de la luna*, ambas sobre una juventud burguesa, desorientada y abúlica.

En 1966 publica *Ultimas tardes con Teresa*, recibida con asombro. Por su contenido, sigue siendo una obra de denuncia social (cuenta las andanzas de un joven «chorizo» barcelonés que se hace pasar por militante político clandestino para intentar conquistar a

una estudiante de familia burguesa que juega a ser «progre»). Hay en la obra una sátira feroz del señoritismo y de la inautenticidad, con una visión dialéctica de las clases sociales. Pero el enfoque es ahora (como en Luis Martín Santos) de una mayor complejidad, lejos ya del maniqueísmo al uso en la novela social anterior. Y, sobre todo, son notorias sus novedades técnicas: superación del objetivismo y retorno al «autor omnisciente», con intervenciones sarcásticas; uso abundante del monólogo interior; incorporación de originales elementos paródicos, etcétera.

En la misma línea se sitúa *La oscura historia de la prima Montse* (1970), en que los ideales y la generosidad de la protagonista contrastan con un sofocante ambiente burgués. Por último, en 1973, aparece en Méjico *Si te dicen que caí*, que significa la plena madurez de Marsé en el manejo de las nuevas formas narrativas. Unos golfillos, en la Barcelona de los años 40, viven e inventan historias (las «aventis») que se entretajan con los sucesos cercanos. La intrincada mezcla de lo real y lo imaginario, la fecundidad inventiva y la riqueza verbal, hacen de esta una obra de las más interesantes de los últimos años. Posteriormente, Marsé ha publicado, entre otras, *La muchacha de las bragas de oro* (1978); una pequeña obra maestra, *Ronda de Guinardó* (1984), y *El amante bilingüe* (1990), sobre aspectos conflictivos de la vida en Cataluña.

Marsé y Benet marcan fuertemente la renovación de la novela española. Otros autores de la misma generación, en cambio, tardarán en sumarse a los nuevos horizontes: en efecto, habrá que esperar a los años 70 para asistir a los nuevos rumbos de novelistas como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Caballero Bonald, García Hortelano, Alfonso Grosso, etc. Consúltense, para los títulos y las fechas, las notas correspondientes a cada uno de ellos en el Anexo del cap. 10a. Pero uno de los componentes más jóvenes de aquella promoción se adelantaría a dar el paso desde el realismo social a la novela experimental, sin renunciar por ello a los enfoques críticos: nos referimos, claro es, a Goytisolo.

Juan Goytisolo

Juan Goytisolo (nacido en 1931) fue, en efecto, uno de los pioneros en la busca de nuevas técnicas narrativas. De 1966 es *Señas de identidad*, una de las novelas más importantes de los últimos decenios. En ella se dan cita casi todos los recursos que hemos analizado en las páginas precedentes: cambios del punto de vista, saltos en el tiempo, uso de diversas personas narrativas, monólogos interiores, disertaciones, remedos de textos periodísticos, de informes policiales o de folletos turísticos, secuencias escritas en forma de versos, diálogos en francés, páginas sin puntuación, o en letra cursiva, etc. Y nada de ello es gratuito: todo está magistralmente subordinado a su desgarrada búsqueda de identidad personal y de una revisión del pasado nacional (cf. Documentos y Textos, III). El camino emprendido con esta obra por Goytisolo continúa con *Reivindicación del conde don Julián* (1970), *Juan sin tierra* (1975), *Makbara*, etc., en las que multiplica las renovaciones formales, al servicio de una amarga destrucción de los mitos de lo que él llama «la España sagrada».

• Por los mismos años 60 inician su andadura otros novelistas animados de propósitos renovadores. Citemos a Antonio Martínez-Menchén (n. en 1930), autor de *Cinco variaciones* (1963) y de *Las tapias* (1968), relatos experimentales sobre seres anormales, con ecos de Kafka; a Héctor Vázquez Azpiri (1931) y su intensa novela

titulada *Fauna* (1967), de temática existencial y tratamiento nuevo; a Aquilino Duque (1931), orientado hacia lo fantástico en *Los consulados del Más Allá* (1966), etc.; a Gonzalo Suárez (1934), director de cine y novelista, con títulos como *Rocabruno bate a Ditirambo* (1964), *El roedor de Fortimbrás* (1965), etc. Y añadamos el caso muy singular de Miguel Espinosa (1926-1982), perteneciente a la misma generación, pero que se dará a conocer tardíamente con una importante novela, *Escuela de mandarines* (1974).

La novela en los años 70

- Aunque ya en el apartado anterior hemos citado títulos aparecidos en esta nueva década, trazamos ahora un corte convencional para referirnos a *autores nacidos a partir de 1935* y que, salvo excepciones, se dan a conocer después de 1970. Algunos críticos les han dado el nombre de “*generación del 68*” (por el eco que tuvieron en la cultura y en la sensibilidad los movimientos de *mayo de 1968*).

Antes de citar algunas figuras especialmente ilustrativas, haremos algunas observaciones generales sobre los derroteros del género en estos años.

- Ante todo, los nuevos novelistas enlazan con la renovación iniciada por los autores que acabamos de citar y siguen siendo muy sensibles a las influencias europeas o hispanoamericanas. Prosigue, pues, la búsqueda de nuevas formas de narrar, y la *efervescencia experimental* alcanzará, durante unos años, extremos insospechados. La presencia de lo imaginativo, de lo onírico, de lo absurdo, nos indica que seguimos lejos del realismo. Y ello va acompañado por toda clase de investigaciones en el campo de las estructuras narrativas y el lenguaje.

- Sin embargo, tras unos pocos años, el frenesí renovador desemboca en un perceptible *desconcierto*. Escasean los logros y muchos caminos parecen conducir a callejones sin salida. Por ello, comenzará a observarse una «moderación de los experimentos» (expresión del crítico D. Villanueva). Hay, en efecto, un proceso de decantación: se desechan no pocas audacias, a la vez que se consolidan las novedades más sólidas.

Algunos autores, sin renunciar a las nuevas aportaciones, vuelven también los ojos hacia *ciertos aspectos de la novela tradicional*. Así, se percibe un retorno a la «historia», a la anécdota; se resucita «el placer de contar» (bajo el magisterio de Torrente Ballester y otros); a veces, según anunciamos, la narración se inspirará en ciertos géneros «marginales», como el relato fantástico o de ciencia-ficción, la novela policiaca, la de aventuras, el folletín...

- En otro orden de cosas, es inevitable preguntarse qué temática o qué preocupaciones definen a los nuevos novelistas. Sin embargo, no es fácil responder a tal pregunta. Más que *temas comunes*, nos limitaremos a señalar algunas *notas frecuentes* en los autores que enseguida citaremos.

Frecuente es, por ejemplo, un sentimiento de *desencanto* tras los pasados anhelos de «cambiar la vida» (lema del «mayo del 68»). Se suelen rechazar los valores imperantes; pero, ante los problemas colectivos, se adopta a menudo una mirada distanciada, cuando no un cinismo amargo e incluso ciertas formas de evasión. En cualquier caso, se separará el compromiso político cuando exista- del compromiso estético. Junto a ello,

reaparecen las preocupaciones existenciales y la presencia de la intimidad: la soledad, la realización del individuo, las relaciones personales, el amor, el erotismo... El desencanto y el escepticismo se manifiestan, por otra parte, en la frecuencia de un tono desenfadado y humorístico, tras del que, sin embargo, puede haber un fondo amargo o tierno.

Pero insistimos en que todo lo apuntado son sólo *algunos* de los rasgos observables (aunque reveladores de una sensibilidad extendida). Por lo demás, también podrían observarse actitudes menos preocupadas y hasta posturas puramente lúdicas.

Algunos novelistas de los 70

En esta década son muchos -docenas- los novelistas que se dan a conocer o alcanzan estimación, y bastantes los títulos de interés, pero es imposible reseñarlos aquí (no puede ser ése el objeto de estas páginas). Limitémonos a presentar las trayectorias de cuatro autores como ejemplo -sólo como ejemplo- de lo que acabamos de decir, y a ofrecer una lista -muy incompleta- de otros.

Luis Goytisolo Gay (1935-), hermano menor de Juan, había tenido un comienzo precoz en la línea del realismo testimonial (*Las afueras*, 1959); pero, tras años de silencio y de un giro hacia el relato de imaginación (*Fábulas*), es en los años 70 cuando da la medida de su talento con una tetralogía de larga elaboración: *Antagonía* (compuesta por *Recuento*, 1973, *Los verdes de mayo hasta el mar*, 1976, *La cólera de Aquiles*, 1979, y *Teoría del conocimiento*, 1981). En esta extensa y compleja obra, la novela se hace reflexión sobre la novela misma: partiendo de los problemas que se plantea un (o una) novelista personaje, se realiza un replanteamiento del arte narrativo y una experimentación de diversas técnicas y estilos. Todo ello es muy revelador de las preocupaciones del momento sobre las estructuras y el destino del género.

José María Vaz de Soto (1938), tras *El infierno y la brisa* (1971), novela sobre la educación represiva en un internado, emprendió una serie compuesta por *Diálogos del anochecer* (1972), *Fabián* (1977), *Sabas* (1982) y *Diálogos de la alta noche* (1983). En ellas combina novedades con elementos tradicionales. Están construidas esencialmente por largos diálogos en que los personajes recuerdan episodios de sus vidas o abordan diversos temas (existenciales, políticos, literarios...). Diálogo, narración y disertación ensayística se funden, pues, borrando los límites de la «novela» en una de las experiencias literarias más interesantes del momento. En 1988, publica *Despeñaperros*; en ella, junto a los elementos mencionados, cultiva también con singular acierto el relato lírico, y todo para expresar intensas y torturadoras experiencias humanas.

José María Guelbenzu (1944) comenzó con una novela de máxima complejidad técnica, *El mercurio* (1968): montaje insólito de escenas, inserción de una novela dentro de la novela, audacias de puntuación, etc. El tema -el desarraigo y el desencanto de una juventud intelectual- reaparecerá en otras obras suyas. Así, en *Antifaz* (1970), dolorosa historia de amor, de técnica original, aunque menos audaz que la anterior. En adelante, el autor ha seguido depurando su vanguardismo y combinándolo con elementos tradicionales. Destaquemos obras como *La noche en casa* (1977), *El río de la luna* (1981) o *La mirada* (1987), en que se consolidan sus valores. En ellas ahonda en las relaciones personales, «lo único que, al cambiar, podría cambiarlo todo». Ternura y erotismo, humor y desencanto, desenfadado y lirismo, hacen de estas obras buenas

muestras de la sensibilidad de estos años.

Eduardo Mendoza (1943-) es acaso el narrador más representativo de su generación. Se da a conocer ya con una obra maestra, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). Es, en efecto, un título fundamental de los últimos decenios. Por una parte, en su compleja trama -situada en la agitada Barcelona de los años 1917-1920- se entretrejen conflictos sociales con una historia amorosa; así, se combinan lo público y lo íntimo, lo social y lo existencial; pero todo visto con un enfoque distanciado. Por otra parte, su estructura es sumamente significativa: los primeros capítulos son de gran complejidad (montaje de materiales heterogéneos, desorden cronológico y otras técnicas experimentales); luego, va decreciendo tal complejidad para desembocar, en los últimos capítulos, en un relato lineal, con ingredientes de novela policiaca o de aventuras. A ello se añade el «pastiche» de otros géneros (el folletín, la novela rosa...) y una sorprendente variedad de estilos, todo manejado con una inventiva y una imaginación asombrosas. En suma, *La verdad sobre el caso Savolta* resume, por sí sola, esa tendencia general que va de la experimentación hacia la vuelta (en parte, irónica) a formas narrativas tradicionales. Y tras ello, además, se encierra una visión desencantada de la vida y una sensibilidad muy del momento.

E. Mendoza se entregó después, decididamente, a divertidas parodias de la novela policiaca: *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982). Y en 1986 nos da una novela de mayor aliento, *La ciudad de los prodigios*, en la que vuelve a evocar una etapa de la vida de Barcelona (de 1888 a 1929), centrándose en un personaje singular, en torno al cual se despliega un complejo mundo con notable invención y fina ironía. Es otro título importante de estos años, aunque acaso no supere a su primera obra. Ha publicado después *La isla inaudita* (1989) y *Sin noticias de Gurb* (1990).

- Hasta aquí -repetimos- cuatro autores a guisa de ejemplo. No hará falta insistir en cómo lo señalado sobre su evolución y sus obras ilustra las principales tendencias de la narrativa de los años 70, tal como las habíamos esbozado en el epígrafe anterior.

He aquí, a título informativo, otros autores, con algunas obras sobresalientes, que merecerían mayor atención: Isaac Montero (con la serie *Documentos secretos, Pájaro en la tormenta*, etc.), Javier Tomeo (*El castillo de la carta cifrada* y obras más recientes, que lo han puesto de actualidad, como *Amado monstruo...*), J. J. Armas Marcelo (*Calima*), Félix de Azúa (*Las lecciones suspendidas*), Lourdes Ortiz (*Luz de la memoria*), Juan José Millás (de *Visión del ahogado* a la reciente *El desorden de tu nombre*)...

- Y aún habría que añadir a J. Leyva, M. Antolín Rato, Ramón Hernández, Javier Marías, Juan Cruz, Raúl Guerra Garrido, Leopoldo Azancot, Vicente Molina-Foix, Ramón Ayerra, Raúl Ruiz, Ana María Moix, Esther Tusquets, Gabriel García Badell, Terenci Moix...

- Casi todos los autores citados han compartido inquietudes experimentales, que algunos mantienen y que otros han atemperado o desechado.

Muy distinta sería una línea claramente orientada hacia formas tradicionales del relato, como *la novela de intriga*, cultivada -aparte E. Mendoza- por Manuel Vázquez Montalbán (n. 1939), quien -junto a obras de otra índole, a veces experimental también- nos ha dado originales *novelas policiacas* con ingredientes sociales, protagonizadas por el curioso detective Pepe Carvalho (*La soledad del manager, Los mares del Sur* y

muchas más) y en las que se empareja el éxito mayoritario con evidentes valores narrativos. Por este camino, nos encontraríamos con un género antes considerado «marginal», como la *novela negra*, cultivada por autores como Juan Madrid, Andreu Martín, etc.

Y terminaremos este apartado con un escritor singular, que se resiste al encasillamiento: Francisco Umbral (1936 [muerto recientemente en agosto del 2007]). Acaso no se le puede llamar «novelista» en el sentido más estricto, pero es un eminente *narrador*. Sus obras se sitúan en la confluencia entre la ficción, la autobiografía, la crónica periodística, el ensayo... (pero él mismo se ha burlado de las fronteras entre los géneros). Lo indudable, por lo demás, es que nos hallamos ante uno de los máximos artífices de la lengua literaria actual, por su facilidad., su riqueza y su variedad de tonos: el lirismo, la ternura, el ingenio, la desenvoltura cínica o amarga, lo lúdico...

Citemos títulos como *Balada de gamberros*, *Las ninfas*, *Trilogía de Madrid*, etc., pero destaquemos *Mortal y rosa* (1975), bellísimo libro en torno a un hijo y su muerte.

Los últimos años

Las tendencias apuntadas en los dos apartados anteriores persisten más allá del 80, con algún nuevo matiz.

El *experimentalismo* radical es mantenido por escasos autores, pero da su fruto acaso más audaz en 1983 con *Larva*, la esperada novela de Julián Ríos, que suscita entusiasmos y repulsas.

Pero la mayoría de los autores que se han dado a conocer en los años 80 se orientan hacia *formas narrativas más tradicionales*. Por lo demás, es difícil señalar tendencias compartidas: es habitual que los críticos hablen de «diversidad de rumbos», de «rechazo de consignas».

Lo que sí puede apuntarse es la consolidación de algunas de las líneas que aparecieron en la década anterior y que, a veces, se llevarán hasta sus últimas consecuencias: de una parte, el intimismo, con una variada gama de problemas personales o existenciales; de otra parte, el gusto por contar historias, ya sea con enfoques graves, ya lúdicos. Añádase que, junto al cultivo de la vena imaginativa, reaparece el realismo, pero sin propósitos testimoniales o sociales. También es cierto que se ha señalado la ausencia de «grandes pretensiones» en la narrativa última: no se pretende, en general, «explicar el mundo», ni construir ambiciosos frescos, sino sólo contar experiencias limitadas, a veces, mínimas; o proporcionar un simple aunque inteligente pasatiempo a un lector cómplice (se ha dicho irónicamente que estamos ante «una literatura light»...). Hagamos notar que esa falta de grandes proyectos, unida al abandono de lo vanguardista y al rechazo de consignas, parece encajar con el llamado «espíritu posmoderno».

• Dicho esto, sigue en pie lo indicado sobre la *diversidad* de tendencias y la *variedad* de las trayectorias individuales. Por ello, y por la cercanía cronológica -aparte razones de espacio- nos limitaremos a citar a algunos de los novelistas y de las novelas que han

sido más destacadas por la crítica en estos años²: Álvaro Pombo (*El héroe de las mansardas de Mansard*, 1983), Alejandro Gándara (*La media distancia*, 1984), Eduardo Alonso (*El insomnio de una noche de invierno*, del mismo año). En 1985 aparecen varias excelentes novelas: *El Sur* de Adelaida García Morales, *Luna de lobos* de Julio Llamazares, *La orilla oscura* de José María Merino, *La dama del viento sur* de Javier García Sánchez, y *La ternura del dragón* de Ignacio Martínez de Pisón. De 1986, destaquemos *La fuente de la edad* de Luis Mateo Díez o *El hombre sentimental* de Javier Marías. De 1987, *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina. De 1989, *Obabakoak* de Bernardo Atxaga y *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero...

Y hay que estar atentos a autores como Soledad Puértolas, Jesús Ferrero, Andrés Berlanga, Pedro García Montalvo, Miguel Sánchez Ortiz, Juan Pedro Aparicio, Carlos Pujol, Fernando Savater, Rosa Montero, Beatriz Pottecher, Rafael Sender, Cristina Fernández Cubas, Pilar Pedraza...

NOTA SOBRE EL CUENTO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Paralelamente al desarrollo de la novela, las últimas décadas han sido sumamente fecundas para el *cuento* y la *novela corta*, géneros de tan gloriosos precedentes en nuestra literatura, desde los más grandes clásicos hasta los grandes narradores del xix (Clarín, la Pardo Bazán...) o de principios del xx (Baroja, Valle, Miró...).

Muchos de los novelistas citados en este capítulo y el anterior han cultivado el cuento con maestría, como hemos tenido ocasión de anotar en los momentos oportunos.

- Recordemos, en la *primera generación de posguerra*, a Cela o a Delibes; y, entre los exiliados, a Sender, a Francisco Ayala, a Max Aub. Dentro de nuestras fronteras, había que añadir a Á. Cunqueiro, a A. Zamora Vicente, a F. García Pavón...

- En la *generación siguiente* -la *del medio siglo*-, nos han dejado excelentes muestras del género casi todos sus representantes: Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Daniel Sueiro, etc.; pero debemos destacar a Ignacio Aldecoa. El enfoque realista, a veces con intención social, será, por supuesto, la nota dominante en los cuentos de estos autores.

Y mención aparte, dentro de la misma generación, merece un autor que se ha consagrado casi exclusivamente el cultivo del género: se trata de Medardo Fraile (Madrid, 1925), dotado de una aguda capacidad de observación, un lirismo contenido y una ternura triste. Sus relatos son a menudo cuadros magistrales de la vida diaria (véanse los seleccionados con el título de *Ejemplario*). En 1986 ha publicado una novela titulada *Autobiografía*, en la que se entrecruzan múltiples vidas recogidas con su peculiar mirada y suma viveza de lenguaje.

A la misma generación pertenecía un prosista excepcional que sólo en fechas recientes ha sido plenamente valorado: Eduardo Zúñiga (Madrid, 1929). Sus cuentos, recogidos en libros como *Largo noviembre de Madrid* o *La tierra será un paraíso* añan contenidos testimoniales (sobre la guerra y la posguerra), alcances simbólicos y valores poéticos.

² Precisemos que se trata de autores que se dan a conocer en los 80 (algunos ya consagrados, otros en sus prometedores comienzos). Naturalmente, los autores citados en el epígrafe anterior dan obras importantes con estos años (a los que correspondían algunos títulos citados allí).

- En los años **60 y70**, también el cuento se vio afectado por la renovación formal. Se volverá a valorar la fantasía y se enriquecerán las técnicas narrativas. También aquí fue pionero Juan Benet con los relatos de *Nunca llegarás a nada* (1961).

- Y cada vez más abundante es el cultivo del cuento en los últimos años. Pero es imposible reseñar aquí tan copiosa parcela de nuestra narrativa. (Véase la antología *Cuento español de posguerra*, edición y prólogo del citado Medardo Fraile, publicada por Eds. Cátedra, 1986.)

DOCUMENTOS Y TEXTOS

FLEXIBILIDAD ESTRUCTURAL DE LA NOVELA

Con este epígrafe, el profesor M. Baquero Goyanes (obra citada, páginas 181-86) incluye unas reflexiones muy interesantes sobre la naturaleza del género y sus orientaciones actuales. Reproducimos unos párrafos.

De Proust a Butor —diice Albérès— la novela ha conquistado la libertad de composición. Pero tal libertad era en cierto modo consustancial a un género al que ya Cervantes en el *Quijote* (capítulo 47 de la primera parte) pudo caracterizar por su «escritura desatada». Ese no depender de ligámenes ni de trabas, esa libertad estructural de la novela, es lo que da lugar —como recordaba Cervantes por boca del canónigo toledano, y a propósito de los libros de caballerías— «a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria» . [...]

«Escritura desatada», libertad de composición, fluidez estructural. En esto parecen haber coincidido la mayor parte de los novelistas, críticos y teorizadores de la novela. Así Henry James, en el prólogo de *The Ambassadors*, calificaba a la novela de «the most independent, most elastic, most prodigious of literary, forms». André Gide, por boca del Edouard de *Los monederos falsos*, decía del «roman» que es «le plus libre, le plus lawless» de los géneros.

Al mismo carácter, extrema flexibilidad, ha aludido Roger Callois al decir: «La novela no conoce límite ni ley, pues su terreno es el de la licencia. Su naturaleza consiste en transgredir todas las leyes y caer en cada una de las tentaciones que solicitan su fantasía. Tal vez no obedezca a mero azar que el desarrollo creciente de la novela en el siglo XIX haya coincidido con el rechazo progresivo de las reglas que determinan la forma y el contenido de los géneros literarios.» [...] [*A continuación, Baquero recuerda las opiniones de Baroja sobre la novela —que ya conocemos—. Y sigue señalando cómo la novela «desborda sus propios cauces para fluir, tumultuosamente, por los de otros géneros».*]

Recuérdese asimismo lo dicho por el novelista cubano Alejo Carpentier en su *Problemática de la novela actual latinoamericana*: «La novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir, cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡Esto no es una novela!»

II Miguel Delibes: una página de *Cinco horas con Mario*

Esta novela, publicada en 1966, es —como sabemos— un largo monólogo de una mujer, Menchu, mientras está velando a Mario, su marido muerto. La protagonista va hilvanando los recuerdos y los pensamientos más heterogéneos, pero siempre reveladores de una mentalidad tradicional o reaccionaria. Véase, como ejemplo, un fragmento (del capítulo III) en que Menchu divaga sobre los jóvenes inquietos que asistían a una tertulia presidida, en cierto modo, por Mario. Al final, el monólogo deriva hacia el tema de la guerra, cuya superación por parte de los jóvenes contrasta con la postura de la protagonista. Por lo demás, se observará la magistral reproducción del lenguaje familiar.

... se creen que por ser jóvenes ya tienen derecho a todo, avasallando, y tú que «un joven rebelde», rebelde ¿de qué?, porque a ver de qué se van a quejar, tú dirás, se les ha dado todo hecho, viven en orden y en paz, cada día más regalados, que todo el mundo lo dice, y tú chitón, o en clave, para no perder la costumbre, «quieren voz» o «quieren responsabilidades» o «probarse; saber si saben convivir», frases, porque ¿puedes decirme, cariño, qué es lo que quieres decir con eso? Querer no sé lo que querrán, lo que sí te puedo decir es que deberían tener más respeto y un poquito más de consideración, que hasta el mismo Mario³, tú lo estás viendo, y de sobra sé que es muy joven, pero una vez que se tuerce, ¿puedes decirme quién le endereza? Los malos ejemplos, cariño, que no me canso de repetírtelo, y no es que vaya a decir ahora que Mario sea un caso perdido, ni mucho menos, que a su manera es cariñoso, pero no me digas cómo se pone cada vez que habla, si se le salen los ojos de las órbitas, con las «patrioterías» y los «fariseísmos», que el día que le oí defender el Estado laico casi me desmayo. Mario, palabra, que hasta ahí podíamos llegar. Desde luego, la Universidad no les prueba a estos chicos, desengáñate, les meten muchas ideas raras allí, por mucho que digáis, que mamá, que en paz descansa, ponía el dedo en la llaga, «la instrucción, en el Colegio; la educación, en casa», que a mamá, no es porque yo lo diga, no se le iba una. Pero tú les das demasiadas alas a los niños, Mario, y con los niños hay que ser inflexibles, que aunque de momento les duela, a la larga lo agradecen. Mira Mario, veintidós años y todo el día de Dios leyendo o pensando, y leer y pensar es malo, cariño, convéncete, y sus amigos ídem de lienzo, que me dan miedo, la verdad. No nos engañemos, Mario, pero la mayor parte de los chicos son hoy medio rojos, que yo no sé lo que les pasa, tienen la cabeza loca, llena de ideas estrambóticas sobre la libertad y el diálogo y esas cosas de que hablan ellos. ¡Dios mío, hace unos años, acuérdate! Ahora no le hables a un muchacho de la guerra, Mario, y ya sé que la guerra es horrible, cariño, pero al fin y al cabo es oficio de valientes, que de los españoles dirán que hemos sido guerreros, pero no nos ha ido tan mal me parece a mí, que no hay país en el mundo que nos llegue a los talones, ya le oyes a papá, «máquinas, no; pero valores espirituales y decencia para exportar». Y tocante a valores religiosos, tres cuartos de lo mismo, Mario, que somos los más católicos del mundo y los más buenos, que hasta el Papa lo dijo, mira en otros lados, divorcios y adulterios, que no conocen la vergüenza ni por el forro. Aquí, gracias a Dios, de esó, fuera de cuatro pelanduscas, nada.

³ La protagonista se refiere aquí a su hijo.

III Juan Goytisolo: un fragmento de *Señas de identidad*

En 1966, el mismo año que Cinco horas con Mario, se publica esta obra en que Goytisolo inicia sus nuevos rumbos narrativos. Las innovaciones formales son más audaces a medida que avanzamos en la lectura de Señas de identidad. El último capítulo (al que pertenece el fragmento que insertamos) es un monólogo del protagonista desde lo alto de Montjuich. Se presenta en forma de versículos en los que se ensartan elementos diversos: a) reflexiones de Álvaro, trasunto del autor, sobre sus circunstancias históricas; b) transcripción de frases de una guía turística sobre Barcelona; c) enumeraciones que describen el puerto de Barcelona, visto desde Montjuich; d) frases en otras lenguas, pronunciadas por los turistas que visitan el castillo, etcétera.

clamando

todo ha sido inútil oh patria

mi nacimiento entre los tuyos y el hondo amor que

sin pedirlo tú

durante años obstinadamente te he ofrendado

separémonos como buenos amigos

puesto que aún es tiempo

nada nos une ya sino tu bella lengua

mancillada hoy por sofismas mentiras hipótesis angélicas aparentes verdades

frases vacías cáscaras huecas alambicados silogismos buenas palabras

vino a ser entonces la capital de la Marca Hispánica frente al Imperio Mahometano

Wilfredo el Velloso logró convertir en hereditario el título de Conde de Barcelona en el año 897

discurriendo

mejor vivir entre extranjeros que se expresan en idioma extraño para ti que en medio de paisanos que diariamente prostituyen el tuyo propio

humillan la frente

qué remedio cabe dicen

ante el orden brutal que les niega y de su preciosa e irremplazable esencia les despoja

tinglados modernos depósitos de hulla una golondrina atestada de turistas criaderos de

mejillones barcos grises negros blancos dársenas grúas

después de aquellas invasiones Barcelona aparece ya como la capital de un Estado

independiente la antigua Marca es ahora Cataluña

preguntándote

tu desesperación actual es para ellos triunfo

vence quien tras sembrar cosecha sólo cizaña inútil y asolada muerte

regarde mon chéri

do you really like that

là-bas c'est Majorque

a partir de Ramón Berenguer I adquiere cada vez mayor importancia anexiona los

territorios conquistados a los musulmanes y extiende sus dominios por tierras que hoy

forman parte de Francia

escuchando el coro de las Voces que se ensañan contigo como las premonitorias hechiceras del primer acto de Macbeth

reflexiona todavía estás a tiempo nuestra firmeza es incommovible ningún esfuerzo tuyo

logrará socavarla piedra somos y piedra permaneceremos no te empecines más márchate

fuera mira hacia otros horizontes danos a todos la espalda olvídate de nosotros y te

olvidaremos tu pasión fue un error repáralo

SALIDA SORTIE EXIT AUSGANG

IV Torrente Ballester: un pasaje de *LA SAGA/FUGA DE J.B.*

«Jota Be» es uno y múltiple: en el presente es José Bastida, un humilde gramático; pero se encarna en otros J. B. del pasado. Uno de ellos es Joaquín María Barrantes, un vate decimonónico de Castroforte de Baralla, acerca del cual no se ponen de acuerdo la historia y la leyenda. Un día, el vate Barrantes, presa de hondas tribulaciones (ha recibido un disparo de una mujer despechada, ha escrito unos versos extraños...), siente que su cerebro «se divide en dos mitades»: es la voz de José Bastida que se había metido dentro de él. En un diálogo extraño (págs. 498-500), Bastida intenta explicarle lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrirle. Valga el breve fragmento que insertamos como muestra de algunas de las singularidades de esta extensa y sorprendente novela: lo proteico del personaje, la imaginación, la fusión de lo histórico y lo legendario, la distorsión del tiempo, etc.

«¿Quién eres?» inquirí. «Jota Be.» «También yo lo soy. ¿Quieres darme a entender que eres parte de mí mismo?» «¡Ni siquiera reflejo de un reflejo! Soy una Jota Be itinerante y supernumerario, y estoy de paso en una etapa del camino [...] Las etapas de mi viaje son identificaciones. Me metí en ti cuando salías de casa. Recibí, contigo, el tiro. Sufrí, contigo, el dolor. Rabié, contigo, de celos. Sentí, contigo, el deseo de quejarme en verso. Tus palabras eran iguales a las mías porque querían decir lo mismo. Además, no me daba cuenta de lo que estaba haciendo. Acabo de decirte que éramos uno y no dos. Quizás no esté muy claro, pero no puedo explicarlo mejor.» Era una voz humilde la que me hablaba, o, dicho de otra manera, yo hablaba al Vate con voz humilde, con voz de intruso involuntario, como la de quien, entrado en casa ajena, sorprende sin querer la intimidad del otro y la destruye. «¿Tienes, al menos, un nombre?» «José Bastida.» «¿Vives en Castroforte?» «En la fonda llamada la Flor de Noya. Se entra por la Rúa Sacra, pero tiene balcones a la Plaza de los Marineros Efesios. Mi buhardilla carece de ventanas.» El Vate estiró las piernas. «Esa fonda no existe.» «Un gallo llamado el Espiritista compró la casa en mil novecientos treinta. Es un sujeto que estuvo en Buenos Aires, y, con los ahorros que trajo, puso el negocio.» «¿En qué año?» «En mil novecientos treinta.» El Vate se echó a reír. «¡Estamos en mil ochocientos setenta y tres!» «Estamos, no. Estabas.» El Vate se estremeció, y en el costado sintió una punzada desgarradora. «Luego, ¿para ti ya he muerto?» «Antes de emprender mi viaje, sí. Y, cuando lo termine, volverás a morir. Un poco confuso, lo comprendo, pero ya me voy habituando a situaciones parecidas. Ten en cuenta que, antes de llegar a ti, he pasado por el Obispo, por el Canónigo y por el Almirante.» «Esos señores no existieron nunca.» «Eso había llegado a pensar yo, pero, evidentemente, he pasado por ellos, de ellos vengo, y a otros Jota Be voy, aunque vivos [...] Le expliqué de la mejor manera que pude la organización interior de Jota Be y las posibilidades, al menos teóricas, de recorrer las infinitas combinaciones en que se manifestaba, pasadas, presentes y futuras. Creo haberlo hecho con elocuencia, pues un momento hubo en que Barrantes y yo, sin movernos del lecho del dolor, volábamos por espacios, vacíos como el que vuela de una estrella a otra, de una estrella lejana a otra más lejana todavía: aunque quizás, más que espacios, fueran abismos. «Me gustaría -dijo el Vate- hacer ese viaje y no regresar jamás.» «Sin embargo -le dije- las cosas son de otra manera, al menos por lo que dice la Historia.» Esta palabra lo estremeció, esta palabra lo devolvió a sí mismo, esta palabra disparó su interés a su propio futuro. «¿Qué se dice de mí? ¿Me recuerdan?» «Existe una leyenda, y mucha gente empeñada en destruirla. El primero, don Torcuato, que en *sus Memorias* niega tus amores con Coralina; después, algunos más. Pero las muchachas de Castroforte llevan flores a tu estatua y leen tus versos cuando están enamoradas.» «¡Adorables muchachas! Me gustaría conocer mi leyenda.» Se la conté. Me hizo algunas otras preguntas. Tuve respuesta para casi todas. Parecía

casi reconciliado consigo mismo -es decir, conmigo- y le faltaba un poquito para reconciliarse del todo. [...] Quedó en silencio -su alma- unos instantes largos, y por primera vez pude asistir a lo que es de verdad el silencio de un alma, algo así como la oquedad de un espacio que no existe, como el vacío del que ha huido todo, hasta la Nada. Pero pronto se volvió a llenar de cosas. «¿Qué día llegarán las tropas del Gobierno?» «Deben de estar llegando.» «Luego, ¿mi muerte es hoy?» «En eso coinciden la Historia y la leyenda.»

CUESTIONES

- a) En los párrafos transcritos del profesor Baquero se afirma que la «libertad de composición» era consubstancial al género novela. Hágase un breve repaso histórico que muestre las principales metamorfosis sufridas por el género, con especial referencia a las innovaciones estructurales introducidas por las grandes novelas españolas, desde el *Lazarillo* y el *Quijote*. (Para el gran hispanista M. Bataillon, el *Lazarillo* es el origen de la novela moderna; y para muchos críticos, como el norteamericano Lionel Trilling, todas las novelas están, en potencia, en el *Quijote*).
- b) Trátese de ilustrar los distintos aspectos técnicos de la novela actual con referencias a las novelas leídas por los alumnos.
- c) Léanse los fragmentos de Delibes, Goytisolo y Torrente Ballester, y dígase cuáles de los nuevos procedimientos estudiados en la lección aparecen en ellos.

11b LUIS MARTÍN-SANTOS Y *TIEMPO DE SILENCIO*

LIBROS DE CONSULTA

Son de especial interés las páginas que dedican a *Tiempo de silencio* algunas de las obras sobre novela española contemporánea citadas en lecciones anteriores: Sobejano, Gil Casado, Buckley. Por lo demás, he aquí unos estudios importantes o útiles sobre la novela que vamos a estudiar:

1. REY, ALFONSO: *Construcción y sentido de «Tiempo de silencio»*. Madrid, Ediciones Porrúa, 1977.
2. TAMAYO POZUETA, Fermín J.: *El estilo en la obra de Luis Martín Santos*. Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1984.
3. SUÁREZ GRANDA, Juan Luis: *«Tiempo de silencio». Luis Martín Santos*. Madrid, Alhambra, 1986. [Minucioso y excelente estudio.]
4. GALÁN FONT, Eduardo: *Claves de «Tiempo de silencio»*. Madrid, Ed. Círculo. [Utilísima guía de lectura para este curso.]

Ediciones: *Tiempo de silencio* está publicada por Seix-Barral, Barcelona (Biblioteca Breve, núm. 209). A partir de la 16ª ed. (1980) la novela se publica en versión definitiva, sin cortes (haremos referencia aquí a la nueva paginación).

Luis Martín-Santos

Luis Martín-Santos de Ribera nació en Larache (Marruecos) en 1924, pero a los cinco años se trasladó a San Sebastián, donde su padre -médico militar- había sido destinado. Estudió Bachillerato en un colegio religioso de la capital donostiarra. Cursó Medicina en Salamanca y se doctoró en Madrid en 1947. Como cirujano, su primera especialidad, realizó prácticas en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (satirizado en *Tiempo de silencio*). Pero abandonó aquel camino para especializarse en Psiquiatría, tanto en Madrid como en Alemania.

A su regreso, gana el puesto de director del sanatorio psiquiátrico de San Sebastián, pero son frecuentes sus estancias en Madrid, donde cuenta con amigos como Sánchez Ferlosio, Aldecoa, Sastre, Juan Benet, etc., si bien tardará en seguirles por los caminos de la literatura (y aún entonces, con una orientación muy particular). Por otra parte, se mueve en círculos de la oposición política (militó en el partido socialista), lo que le valió ser detenido en diversas ocasiones. A principios de 1964 perdió la vida en un accidente de automóvil.

Luis Martín-Santos fue hombre de excepcionales dotes intelectuales. Unió a su preparación científica una sólida formación filosófica, cuyos dos polos fueron el existencialismo y el marxismo (como psiquiatra, cultivó el «psicoanálisis existencial»). Confesó una especial admiración por Sartre, dato que ha de tenerse presente al estudiar su obra.

Su formación literaria era muy extensa, y abarcaba desde los clásicos griegos a los autores más recientes. Conocía con profundidad a los clásicos españoles y sentía particular fervor por Cervantes (atestiguado en su obra). Por lo que se refiere a los

novelistas contemporáneos, es significativo su interés por Kafka, Faulkner y el «nouveau roman», pero debe destacarse su proclamada admiración por Joyce: en efecto, *Tiempo de silencio* tiene muy en cuenta el *Ulises* y representa una incorporación a nuestra novelística de algunos de los procedimientos del genial irlandés.

En suma, Martín-Santos estaba muy al día de las corrientes renovadoras de la novela mundial. Véase, en cambio, su opinión sobre la narrativa española del momento: «En España, hay una escuela realista, un tanto pedestre y comprometida, que es la que da el tono. Tendrá que alcanzar un mayor contenido y complejidad, si quiere escapar a una repetición monótona y sin interés.» A tal necesidad de enriquecimiento, tanto de contenido como de formas, responderá su propia creación.

Obra

Tiempo de silencio apareció en 1962 (aunque la primera edición lleva la fecha de 1961) y causó gran sorpresa y alguna incompreensión; pero pronto se pasó a una valoración entusiasta: la crítica percibió que se había abierto un camino nuevo y esperaba nuevos frutos del talento del autor cuando llegó la noticia de su muerte (ocurrida en 1964, en Vitoria, en un accidente de automóvil).

Póstumamente, se publicaron dos libros suyos. Uno de ellos, *Apólogos* (1970), contiene relatos breves, algunos de corte kafkiano, de interés muy relativo. En 1975, el profesor J. C. Mainer, con un prólogo fundamental, publica los abundantes fragmentos de una segunda novela de Martín-Santos: *Tiempo de destrucción*. Lo que de ella conservamos confirma la fuerza creadora del autor y hace lamentar más su temprana muerte. Como *Tiempo de silencio* es una novela del fracaso y una disección de la vida española, con voluntad destructora de mitos. Además, en ella el autor lleva adelante sus innovaciones técnicas, dentro de una libertad aún mayor de composición y de lenguaje.

Sólo por curiosidad, consignaremos los títulos de dos obras suyas de carácter científico: *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental* (1955) y *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial* (1964).

TIEMPO DE SILENCIO

Suele decirse que la originalidad de *Tiempo de silencio* no está en el argumento ni en sus componentes sociales, sino en el tratamiento; o más exactamente, según Buckley, en un singular *desfase entre la anécdota y su enfoque*. La observación es muy justa, aunque en modo alguno puede afirmarse que el contenido de la novela carezca de interés, sino que éste es potenciado por la elaboración artística.

El asunto de la obra, si se reduce a su puro esqueleto (tarea que debe realizar el alumno) tiene mucho de *relato folletinesco*, con algunos ribetes de *novela policiaca*. Lo que sucede es que su tratamiento logra conferir a la anécdota un amplio *alcance existencial*. Por su parte, los ambientes sociales presentados —de la alta burguesía al chabolismo miserable— no difieren de los habituales en la novela social. Puede reconocerse, eso sí, una especial virulencia crítica en Martín-Santos, pero ello es también inseparable de su tratamiento formal.

Todo nos invita, pues, a centrarnos en la *originalidad de enfoque*. Sin entrar aún en particularidades técnicas, conviene anticipar algunos puntos esenciales. Ante todo, el

autor *desecha el realismo objetivista* para dar entrada a una desbordante imaginación que somete a la realidad a una elaboración metafórica y simbólica, o la envuelve en ropajes míticos.

Conviene insistir, desde ahora, en esto último. Con el *Ulises* de Joyce como modelo, *Tiempo de silencio* prodiga las alusiones a la *Odisea* y otros mitos clásicos. De «odisea» se califican las peripecias de Pedro, el protagonista; Florita se emparenta con Nausicaa; Cartucho es un trasunto del Cíclope; Dorita asume el doble papel de Calipso y de Penélope; al episodio de Circe corresponde (como en *Ulises*) el de un burdel, etc. (el hispanista J. Palley ha señalado estas y otras concomitancias).

Salta a la vista lo que tal tratamiento encierra de ironía, de *sarcasmo*. Y este es otro aspecto central de la obra. Aquí está el aludido desfase entre la realidad presentada -vulgar o cursi, deleznable o cruel- y un enfoque plagado de referencias culturales nobles. Nos hallamos ante un tratamiento «inadecuado» de aquellas realidades («inadecuado», en comparación con el tratamiento objetivista). Pero ello responde a un deliberado propósito -insistimos- de ironía revulsiva.

Y lo mismo ha de decirse del lenguaje de la novela, con su hinchazón barroca y cultista. También aquí puede hablarse -como se hace a propósito de cierto personaje- de «oratoria inadecuada», cargada de idéntica intención irónica.

Examinaremos con algún detalle los puntos que acabamos de plantear.



“El pozo del Tío Raimundo”, suburbio de Madrid, mostraba una realidad de la que partió Luis Martín-Santos en páginas memorables de su novela.

Las peripecias humanas. Alcance existencial.

• *Tiempo de silencio* es una novela «de protagonista». La figura de Pedro merece, por ello, la mayor atención. Ante todo, parece responder a las características que, al estudiar la nueva novela, veía Sobejano en su más típico protagonista: un personaje -dijimos- borroso, zarandeado o anulado por sus circunstancias.

De Pedro ignoramos el pasado: sólo conocemos su presente y sus proyectos de investigación científica. Por lo demás, se nos aparece como *un desarraigado*: siente «envidia» y «resentimiento» ante los ricos, pero quisiera «asimilarse» a ellos; y ante los

miserables, oscila entre la compasión y la repugnancia. Su comportamiento está lleno de contradicciones que no parece capaz de superar. Y es que la *indecisión* y la *impotencia* son otros de sus rasgos. Resulta incapaz de hacerse con las riendas de su propio destino. Da la impresión de una criatura «llevada» o «arrastrada» a lo largo de la novela, por unos y por otros. Y, en suma, se ve «arrastrado» de modo absurdo a su fracaso, al «silencio», a la «castración».

- *Desarraigo, impotencia, frustración*: he aquí los temas centrales que confieren a *Tiempo de silencio* su significación existencial (con evidentes ecos sartrianos). Pedro viene a ser un trasunto de la mísera condición humana. En un pasaje, lo vemos envuelto en su «vómito vinoso»; su *náusea* física es un claro símbolo de la náusea existencial, y el autor lo presenta como una «lamentable imagen de la condición humana y no divina que nuestros primeros padres nos legaron» (página 142).

- Los restantes personajes confirman esa desoladora concepción existencial, porque sus existencias están *amputadas* en uno u otro sentido. Pongamos sólo unos ejemplos. Matías, con su retórica vacía y su trivialidad, es un acabado ejemplo de «existencia inauténtica». Inautenticidad y degradación moral se aúnan en la patrona de la pensión. Y no es menor el vacío existencial de *los miserables*: en una escala descendente de progresivo acercamiento a la animalidad, se sitúan Florita, el Muecas, las prostitutas, Cartucho..., hasta llegar a la mujer del Muecas, que es «tierra apenas modificada». En conjunto, una humanidad degradada, que parece estar ahí para producir también en el lector una sensación de náusea.

Aspectos sociales. Denuncia y sátira.

Tiempo de silencio no se detiene, sin embargo, en un desconsolado reflejo de la miseria existencial, sino que sitúa ésta en un marco social concreto: el Madrid de «los años del hambre». Los personajes (como diría Sartre) están «en situación» y de esa situación son *víctimas*.

- El fracaso de Pedro tiene causas sociales. Hemos aludido ya a su desarraigo. Ahora es importante subrayar la presión del ambiente sobre él. Ya al principio (pág. 18), se nos advierte que el hombre encuentra en su ambiente social «los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser». En síntesis, se trata de los condicionamientos que impone una sociedad subdesarrollada y opresiva.

Aspecto particular -pero central- de ello seña la lamentable situación de la ciencia y de la investigación en esa sociedad, junto a un significativo desprecio del intelectual. Pero, por otra parte, pesa sobre Pedro *un mundo de hipocresías y convencionalismos* (representado por la pensión) que se propone devorarlo. Por último, resulta sintomático que el contacto de Pedro con *el mundo de la miseria* -por tangencial que sea ese contacto- traiga como consecuencia su condena a la marginación, al «silencio».

- Veamos los distintos estratos sociales que hilvana la trayectoria del protagonista. Dejando aparte ahora el marginal ambiente lupanario, son tres los escalones que se nos presentan:

—*La clase alta* tiene su centro en la casa de Matías. A partir de ella, entramos en contacto con un mundillo de gentes adineradas y elegantes, con sus bajezas (ejemplificadas en Matías), pero sobre todo con su *inutilidad*. Es un mundo superficial, satisfecho, que vive de espaldas a la dolorosa realidad (en ese contexto se inscriben la conferencia del Filósofo y la recepción posterior).

—*La clase media* (o media-baja) está representada por la pensión y, sobre todo, por la patrona, cuyos monólogos ponen de relieve una deformada mentalidad de clase, en la que destacan los anhelos de medrar por encima de cualquier consideración moral.

—*La clase baja* aparece en su capa ínfima: el *subproletariado* de las chabolas, esa «otra ciudad», mundo sofocante donde se dan cita todas las miserias.

- Gracias a intencionados efectos de «montaje» (paso brusco del suburbio al salón, por ejemplo), la novela insiste en el brutal contraste entre los opuestos estratos de la sociedad. Así, *Tiempo de silencio* presenta rasgos de *novela antiburguesa*; pero, por otra parte, *es escasa la piedad del autor para los miserables*. ¿Es una novela sin esperanza social? En absoluto (e insistiremos en ello); lo que sucede es que el autor ha rechazado el consabido enfoque populista y adopta una actitud dialéctica, lúcida: ve las contradicciones y las miserias, y las pone de relieve con inusitada fuerza crítica.

- Pero la crítica de Martín-Santos no es sólo social, en sentido estricto, sino nacional. Hay también en *Tiempo de silencio* una reflexión histórica: son abundantes las referencias al pasado de España y a cómo ese pasado ha ido formando al pueblo. *El resultado es negativo*: un «monstruoso país», «un país que no es Europa», paralizado («Somos mojamás tendidas al aire purísimo de la meseta»); y un pueblo envilecido y emasculado, pero también mezquino y violento (véase la digresión sobre los toros). Especialmente sangrantes son las ironías sobre los «valores espirituales» de un pueblo que construye chabolas. Y muy curiosa resulta la visión crítica de Castilla y del «hombre de la meseta», tan alejada de la visión de los noventayochistas o de Ortega.

Con todo, tampoco aquí se impone hablar de desesperanza. La visión negativa del pasado y del presente de España era compatible -por lo que sabemos del autor- con una firme esperanza histórica. Su sátira feroz se propone, eso sí, «una destrucción de mitos» (son palabras suyas) y quiere ser -una vez más- un violento revulsivo.

La actitud del autor

De lo dicho hasta ahora se desprenderán ya algunos rasgos de la actitud de Martín-Santos frente a su materia. Haremos unas precisiones.

- Al rechazar el enfoque objetivista, confesó adoptar un *realismo dialéctico*, lo cual significaba -para él- lo siguiente: se trataba de proporcionar no sólo un testimonio o unos datos tomados de la realidad, sino unos elementos complejos y contradictorios a partir de los cuales debería el lector construir una interpretación dinámica de cuanto se le presenta en la obra. (Esto completa y explica, en gran parte, lo dicho sobre los modos de enfocar tanto a los personajes como su marco histórico y social. Veremos luego hasta qué punto condiciona las técnicas empleadas.)

- Ello es inseparable de su posición como narrador. La crítica lo ha definido como «autor omnisciente». Tal vez sea más exacto hablar de una técnica *mixta*: en unos casos, se cede la palabra totalmente a los personajes (así, en los monólogos); en otros, el autor ve los hechos desde el protagonista; hay, en fin, hechos vistos desde el narrador. Éste, desde luego, está presente en su obra, prodigando comentarios y juicios sobre sus criaturas. Pero también es cierto que tal «presencia» del narrador queda afectada también por la ironía: evidentemente, son muchos —casi todos— los comentarios del *narrador* que no se nos ocurriría atribuir al *autor*; se produce así una especie de *desdoblamiento entre autor y narrador*. Todo ello da a *Tiempo de silencio* una complejidad tal, que exige del lector una actitud siempre alerta, una actitud también

dialéctica.

ASPECTOS TÉCNICOS. LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA.

Entrando ya en los aspectos técnicos de *Tiempo de silencio*, que tantas novedades presentan, examinaremos su estructura. En cuanto a la **estructura externa**, la obra no se compone de capítulos: siguiendo una tendencia que ya conocemos, se presenta como una sucesión de *secuencias*, que alcanza la cifra de 63.

Tales unidades —separadas por un espacio en blanco— van sin numeración, e instamos vivamente a que se numeren para facilitar el estudio de la novela. Así lo hemos hecho nosotros: nos referiremos a las secuencias con la cifra correspondiente. procedida del signo §.

• Atendiendo a la **estructura interna** (desarrollo del argumento), pueden distinguirse *episodios* (compuestos por varias secuencias), los cuales pueden agruparse, a su vez, en «núcleos» o partes más amplias, como han hecho Sobejano y Alfonso Rey. Siguiendo a este último, dividiremos La novela en cinco partes, que se compondrían de diversos episodios, según el esquema siguiente:

I. Planteamientos. §§ 1-11, págs. 7-72	a) Pedro y sus circunstancias (§§ 1-4) b) Pedro descubre el suburbio (§§ 5-11)
II. La noche del sábado. §§ 12-30, págs. 72-148	a) En el café, etc. (§§ 12-17) b) En el burdel (§§ 18-23) c) De nuevo en el suburbio; muerte de Florita (§§ 24-30)
III. El mundo de Matías; Pedro, perseguido. §§ 31-42, págs. 148-205	a) En casa de Matías; la conferencia del Filósofo; la recepción —Paralelamente: entierro de Florita (§§ 31-36) b) Pedro es buscado y detenido (§§ 37-42)
IV. Pedro, detenido. §§ 43-56, págs. 205-253	a) Pedro en la comisaría y en el calabozo (§§ 43-49) b) Matías busca ayuda para Pedro (§§ 50-52) c) Sigue Pedro detenido hasta que se descubre su inocencia (§§ 53-56)
V. Desenlace. §§ 57-63, págs. 253-295	a) Pedro pierde su trabajo (§§ 57-58) b) El sarao, el teatro, la verbena; muerte de Dorita (§§ 59-61) c) Final (§§ 62-63)

• En fin, como rasgos originales en el desarrollo de la acción, cabría señalar: (a) la presentación abrupta de monólogos sin que sepamos de momento quién habla (§ 4 ó 9); (b) los saltos bruscos de una escena a otra, de un ambiente a otro, con los aludidos efectos de contraste; (c) las sín copas tajantes que dejan lagunas en el desarrollo temporal, etc.

• En cambio, salvo dichas sín copas y algún «salto atrás» muy secundario, la organización del tiempo no presenta innovaciones chocantes: su desarrollo es lineal. Se observa, eso sí, la tendencia a la *concentración temporal*, especialmente notable en la parte II.

La pintura de personajes.

Ya conocemos la índole del mundillo humano de *Tiempo de silencio*; veamos ahora algunas de las técnicas con que se nos presenta. Por otras novelas estudiadas, sabemos que un personaje puede quedar caracterizado por lo que hace o dice, por lo que otros personajes dicen de él y por lo que de él dice el autor. Del papel caracterizador de diálogos y monólogos en esta obra, hablaremos luego. Detengámonos a continuación en cómo habla el autor de sus personajes.

- Pues bien, vamos a encontrarnos con las primeras aplicaciones concretas de aquellos rasgos esenciales de *Tiempo de silencio* que son la ironía y los desajustes entre realidad y expresión. Así, por ejemplo, el Muecas, miserable chabolista dedicado a la cría de ratones, es llamado «terrateniente», «gentleman-farmer», «digno propietario», etc.; su mujer —o su «consorte»— y sus hijas son su «personal especializado»; le rodean los «notables» del barrio, entre los que se habla de un «arquitecto-aparejador-contratista de chabolas»...

- Un paso más y se llega al tratamiento mítico. El mismo Muecas, cuando acude a la pensión de Pedro, es «mensajero que la noche envía»; Florita, como sabemos, es Nausicaa; las tres mujeres de la pensión son «las tres diosas» o «las tres parcas», etc. De igual modo, las vicetiples de la revista (como las prostitutas) son «huríes que el profeta prometiera», y Doña Luisa se convierte en «la gran madre fálica»... Los ejemplos así abundan.

- Otro recurso es la caracterización metafórica o simbólica: los habitantes de las chabolas se convierten en «negros» (frente a los «blancos» de la ciudad); los invitados a la recepción elegante son descritos como «pájaros»; al cómico de la revista se le llama «muñeco de alambre», etc. Estos y otros casos de animalización y de cosificación bien nos permitirían hablar de técnica esperpéntica.

- Según Sanz Villanueva, nadie ha tratado con tanto desprecio a sus personajes como Martín-Santos. Lo que acabamos de decir parece confirmarlo; sin embargo, como en el caso de Valle-Inclán, el autor puede sorprendernos con una «mirada súbitamente fraterna»: tal es el caso ante personajes como Amador, o como la mujer del Muecas y su hija menor, por ejemplo.

Descripciones

- Los mismos recursos (la *ironía* y la *distorsión evocativa*) presiden la técnica descriptiva. Espléndido ejemplo de ello es la descripción del suburbio: hay «dos montañas altivas», y en una de ellas (la otra es... un vertedero de basuras) se alzan «los soberbios alcázares de la miseria». La chabola del Muecas es «mansión residencial»; las jaulas de los ratones son «aéreos palacetes»; el cuchitril inmundo donde Florita es «operada» se describe como un «quirófano»... No caben sarcasmos más amargos.

- También son abundantes las referencias míticas: a los burdeles se les llama «lugares de celebración de nocturnales ritos órficos», y a su sala de visitas se le llama «laguna estigia»; los sótanos de la Dirección General de Seguridad son un «labyrintho» o un «proceloso averno», que se traga al detenido por sus «bocas» y su «garganta», hasta su «plazoleta gástrica».

- La elaboración metafórica -presente ya en el último ejemplo- aparece en la descripción del café como una playa. Y la sala de visitas del burdel es pintada con una inacabable sarta de imágenes: túnel, laguna estigia, cabina de *wagon-lit*, calabozo, etc.

En algún caso, se llega a la imagen surrealista.

- Un tipo especial de desajuste nos ofrece la secuencia dedicada a los «enterramientos verticales» y al trabajo de los sepultureros (§ 36): su pintura se presenta como una disertación científico-económica en torno a la fabricación en serie y el trabajo en cadena...

- Pero aún podemos señalar otras técnicas. La minuciosísima descripción del calabozo, y sobre todo de su «cama», es, sin duda, una parodia de la técnica descriptiva del «nouveau roman». Y, en fin, tampoco faltan casos de descripciones próximas a la técnica realista, aunque siempre con toques originales: así, algunas páginas sobre la pensión, sobre la verbena, etc.

- En general -y tanto en las descripciones como en la pintura de personajes-, habrá podido verse hasta qué punto ha quedado desbordado el objetivismo. Como dijo J. C. Curutchet, *Martín-Santos «describe interpretando»*. En efecto, su audaz elaboración y el sarcasmo que dirige sus pinturas responden a la mencionada actitud *dialéctica*.

LOS DIÁLOGOS

No abundan los diálogos en la obra de Martín-Santos, pero es evidente su «capacidad de plasmar por medio de diálogos los más menudos recovecos del alma» (A. Rey). De ahí su aludido papel en la caracterización de los personajes, algunos de los cuales deben al diálogo su perfil definitivo (tal es el caso, por ejemplo, de Amador; y el alumno señalará otros casos en su lectura).

- En relación con tal papel, los diálogos presentan una variedad notable y responden a diversos registros: desde la sencillez conversacional, hasta la insoportable pedantería. Y, en algún momento, la banalidad o la vaciedad de la cháchara sirven para definir todo un ambiente.

- Por su presentación, los diálogos ofrecen -junto a formas habituales- algunas *novedades* llamativas: hay diálogos incrustados en un monólogo (Cf. § 1); los hay que se insertan en el relato sin los signos habituales (los dos puntos y las comillas o guiones); hay diálogos hechos de frases truncas (el del policía con Pedro, pág. 207) o que sólo recogen las palabras de uno de los interlocutores (el del policía con Dorita, págs. 223-24).

- En la obra encontramos también usos del *estilo indirecto libre*: un ejemplo amplio es el parlamento del Muecas en § 24, pero se notará que -en ese caso- el autor aprovecha irónicamente el procedimiento para desarrollar un lenguaje «adecuado».

En suma, también en el uso de diálogos da prueba Martín-Santos de su capacidad renovadora.

LOS MONÓLOGOS

Como anticipamos, hay en *Tiempo de silencio* una explotación sistemática del monólogo interior, en la línea de Joyce.

- Son frecuentes los casos en que las reflexiones de los personajes se mezclan con el relato (ver, p. e., § 5). Pero debemos fijarnos especialmente en aquellas secuencias construidas totalmente con la técnica del monólogo interior.

Tales secuencias son *diez*, en total. Destacan, sin duda, los cuatro monólogos de Pedro (§§ 1, 46, 62 y 63). Hay, además, tres de la patrona de la pensión (§§ 4, 17, 22);

dos de Cartucho (§§ 9, 25), y una secuencia (§ 41) que recoge alternativamente los monólogos de cuatro personajes.

- Diversas son las funciones desempeñadas por tales monólogos, pero la más notoria es la de *caracterizar a los personajes*. Gracias a sus soliloquios, penetramos en los problemas, las contradicciones y la frustración del protagonista; calamos en la baja moral de la patrona, en la brutalidad de Cartucho, etc.

La misma función se cumple de modo eminente en las estremecedoras «reflexiones» de la mujer del Muecas en el calabozo (§ 55), aunque éstas sean transcritas por el autor. No se trata, pues, de un monólogo interior propiamente dicho, porque el personaje es «ese ser de tierra que no puede pensar»; con todo, el narrador recoge las imágenes que brotan de su cerebro y que reconstruyen el lamentable hilo de su existencia.

- Pero los monólogos cumplen, además, otras funciones. Así, *una función narrativa*, como en el monólogo en que la patrona nos da cuenta de su pasado, de las peripecias de su marido o de su hija, etc. O el monólogo de Cartucho que nos informa sobre ciertos lances de su despreciable vivir. Habría que señalar, en fin, una tercera función que llamaremos reflexiva o interpretativa: nos referimos a aquellos pasajes en que el personaje comenta sucesos o problemas. Tal es el caso de algunos de los monólogos de Pedro (especialmente el primero y el último), fundamentales para la interpretación global de la novela.

- En cualquiera de esos casos, el autor demuestra un brillante dominio de las técnicas del monólogo interior: la *mezcla* de lo que el personaje observa desde fuera de sí con sus pensamientos; el *desorden y los saltos* de unas ideas a otras por asociaciones ilógicas; la *adaptación del lenguaje a la índole de los personajes* (cursilería de la patrona, términos jergales y vulgarismos en Cartucho, etcétera). Y destaquemos, como caso original, la citada secuencia 41, compuesta por cuatro monólogos alternantes.

- Martín-Santos, en suma, supo desarrollar con virtuosismo las posibilidades de este nuevo procedimiento para explorar la conciencia y para reflejar el *fluir* no siempre controlado del pensamiento, especialmente en los estados de semiconsciencia.

LAS DIGRESIONES

- Los elementos discursivos aparecen ya con abundancia en las descripciones y en los monólogos, así como en los mismos pasajes narrativos. Las reflexiones del propio autor —o del «narrador»— al hilo del relato son continuas: ironías sobre los «valores espirituales» de los habitantes de las chabolas, consideraciones sobre «el buen pueblo» a partir del espectáculo de revista, etc.

Tan abundantes son esas reflexiones que, para un crítico (Georgescu), el comentario constituye «una modalidad narrativa». Por lo demás, ya dijimos en la lección anterior que la novela actual absorbe elementos procedentes de un género como el ensayo. *Tiempo de silencio* es un buen ejemplo de ello.

- En este sentido, merecen especial atención ciertos casos de digresiones puras o disertaciones ideológicas: sobre Cervantes (§ 12), sobre un cuadro de Goya (§ 32), sobre los toros (§ 48) y sobre la revista (§ 60). La inserción de estas digresiones resulta a veces sorprendente (ello es muy claro en la que habla de los toros). Sin embargo, su relación con la trama o con la problemática de la novela es de una sutil oportunidad.

—Las disquisiciones sobre Cervantes (aparte de encerrar una meditación sobre el papel

del escritor ante su pueblo) giran en torno a la posibilidad de mejorar el mundo, y se producen, significativamente, tras el descubrimiento de la miseria por Pedro.

—La digresión sobre el cuadro de Goya anticipa el episodio del Filósofo, y, con su tono alucinante, predispone el ánimo del lector.

—La de los toros, hábilmente incrustada en el episodio de la detención de Pedro, es una original e intencionada manera de introducir una meditación sobre el odio y la violencia.

—La de la revista, en fin, plantea —entre otros— el tema de la alienación del pueblo.

- En último término, estas digresiones forman como un corpus unitario en que se plantean graves problemas sociales y nacionales. En ellas se hacen aquellas alusiones a nuestro pasado de que hablábamos antes. Por eso, según Buckley, responden a una «búsqueda de las auténticas motivaciones del vivir hispánico». Y, por otra parte, son pasajes claves para calar en la significación profunda de la novela.

EL LENGUAJE

Lo dicho sobre pintura de personajes y de ambientes, o sobre diálogos, monólogos y digresiones, es inseparable de la compleja utilización del lenguaje por Martín-Santos.

- Acostumbrados a la prosa sobria del realismo social, lo que sorprendió a los primeros lectores de *Tiempo de silencio* fue, ante todo, su barroquismo, el rebuscamiento, la verborrea deliberadamente pedante. Se puede discutir si siempre es oportuna tal hinchazón retórica, pero su función es evidente: no hará falta insistir en la ironía que gobierna la tan señalada «inadecuación» entre lenguaje y realidad.

- Pero, por otra parte, hay en Martín-Santos un decidido propósito de alejarse del prosaísmo vigente en los años 50 y de explotar los poderes del lenguaje, incluidos los poéticos, para lograr un enriquecimiento del lenguaje de la novela.

- A esa doble dirección —irónica y artística— responde la abundancia de recursos estilísticos que el autor pone en juego. Han sido estudiados con cierto detalle por los autores citados al frente de esta lección; aquí sólo podemos enumerar los principales y sugerir que se atienda a ellos en la lectura de la obra.

Ante todo, se hace abundante uso de comparaciones e imágenes, incluidas algunas de tipo surrealista; la intención irónica se vierte en hipérbolos, perífrasis alusivas y elusivas, etc.; hay un uso original de enumeraciones, paralelismos, anáforas, bimetraciones (hasta, en un caso, pág. 130, se hace una broma sobre la «ordenación dicotómica» de la frase), etc.

En cuanto al léxico, llaman la atención los cultismos (en especial, términos médicos), los extranjerismos, los neologismos, las creaciones verbales...

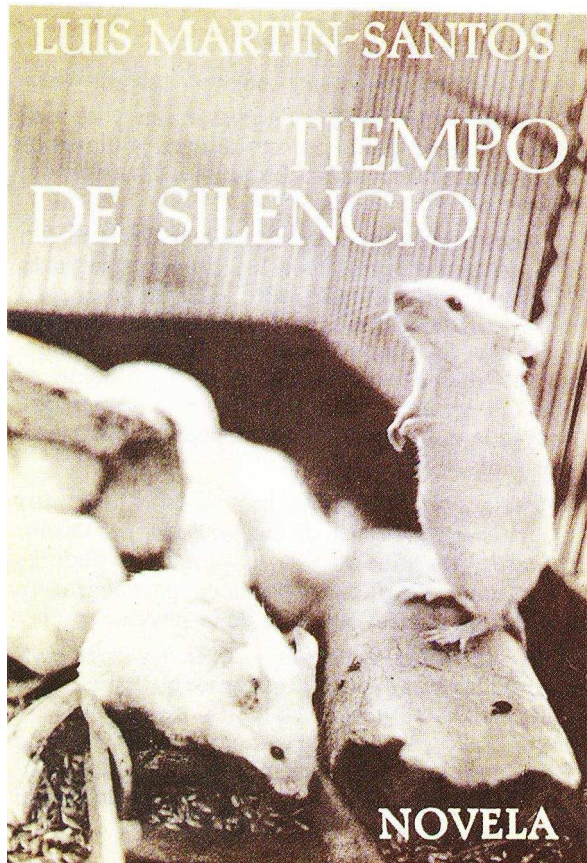
En el nivel sintáctico, destaca el gusto por la *frase larga*, a veces con complejísimas ramificaciones. Véase, entre otros muchos ejemplos, la descripción de la ciudad (§ 2), cuya primera frase va de la pág. 15 a la 16 («Hay ciudades tan descabaladas... que no tienen catedral»).

- Con todo ello se combinan espléndidas imitaciones del estilo clásico (por ejemplo, en §§ 24 y 26). A veces, tienen valor paródico; pero, otras veces, son como un homenaje que confirma las extensas lecturas del autor y su interés por el lenguaje artístico.

- En suma, *Tiempo de silencio* encierra un continuo «alarde verbal» (Gil Casado). ¿Llega a cansar tanta «pirueta» estilística, como opina dicho crítico? Lo indudable es que la prosa de Martín-Santos —como la de tantos otros novelistas contemporáneos—

obliga al lector poco avezado a instalarse en un mundo verbal radicalmente distinto del de formas narrativas más tradicionales.

• Pero, junto a todo lo dicho, no debe olvidarse que la obra nos ofrece también pasajes de estilo menos rebuscado. Ya hemos señalado el uso del tono conversacional y vulgar. Así pues, lo notorio y lo sorprendente de la hinchazón barroca de tantas páginas no limita la variedad de registros que, según dijimos, se utilizan en el conjunto de la novela. [Ilustración: cubierta de la primera edición de la obra.]



Habrá quedado claro hasta qué punto, partiendo del cansancio del realismo social, Martín-Santos inicia una nueva etapa. No cabe duda que *Tiempo de silencio*, con sus alardes formales, venía a reivindicar los derechos de la literatura como creación y experimentación, cosas que parecían vergonzosas en los años precedentes. Y sin embargo, como señala A. Rey, el complejo «diseño formal» de la obra está «puesto al servicio de una esclarecedora reflexión humanística». En la novela se aúnan, así, la experimentación formal y un amplio alcance existencial, social e histórico. Y su carga crítica es incluso más intensa que en la novelística anterior.

En relación con esto, es inevitable replantear una cuestión que ya hemos tocado: ¿es *Tiempo de silencio* una obra pesimista? Es, sin duda, una obra amarga, una visión inmisericorde de un mundo degradado. Pero degradado por causas determinadas. Y el

autor no ha caído en actitudes simplistas: ni el populismo, ni la pretensión de creer que la misión del novelista sea mostrar soluciones. Con su enfoque dialéctico y su potencia revulsiva, deja al lector la tarea de ahondar en aquellas causas y de adoptar, ante ellas, las posiciones que considere consecuentes. Pero no parece que deba hablarse de pesimismo: su digresión sobre el Quijote -y sobre la posibilidad de mejorar el mundo- conduce a una frase que bien puede aplicarse a su propia creación: «Todas las puertas quedan abiertas.»

ACTIVIDADES DE SÍNTESIS

Trabajos escritos, disertaciones oracionales o debates.

1 Originalidad de *Tiempo de silencio*.

2 El personaje de Pedro. (Algunos críticos, como F. Morán, J. Domingo y G. Sobejano, han señalado relaciones entre este protagonista y otros personajes que conocemos bien: el Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia* y el Martín Marco de *La colmena*. Al hacer un estudio detallado de Pedro, se examinarán -entre otras- tales semejanzas.)

3 La estructura y el desarrollo de la acción (los distintos hilos del relato; sucesión y combinación de episodios y secuencias; efectos de contraste, etc.).

4 Enfoques y técnicas utilizadas en la pintura de personajes.

5 Las técnicas de descripción.

6 La utilización del monólogo interior en *Tiempo de silencio*.

7 Índole y función de los *elementos* discursivos y de las digresiones.

8 El estilo (o los estilos) de *Tiempo de silencio*.

9 Significación humana y social de *Tiempo de silencio*.

10 *Tiempo de silencio* y la renovación de la novela española, en el marco de la renovación narrativa mundial.