

La novedad de *Tiempo de silencio* fue advertida inmediatamente después de su publicación en 1962. En su aspecto más visible constituyó un rechazo de la novela del medio siglo, tanto en su versión neo-realista (Fernández Santos, Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Goytisolo, Ana María Matute, Martín Gaité), como en la vertiente política y social (Luis Goytisolo, López Pacheco, García Hortelano). Las diferencias no se debieron a un simple propósito de desviación con respecto a una de las normas artísticas vigentes en el momento, sino a otra concepción de la novela, basada en postulados teóricos diferentes.

Martín-Santos reflexionó sobre este género y sobre su función en la cultura española. No se transmitió un pensamiento articulado, pero sí un ramillete de opiniones que reflejan una actitud meditada y coherente. Cuatro textos poseen valor documental al respecto: sus respuestas a un breve cuestionario preparado por Janet W. Díaz, unos comentarios recogidos por Aquilino Duque y dos conferencias del novelista, posteriormente editadas. Destacan los siguientes juicios:

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 (1).

Un cierto tipo de novela, "al cargarse de ideas sustituyendo al hombre por su circunstancia, ha perdido peso específico y se ha alejado de la verdad artística.(2)

Temas predilectos para una novela son los que "muestran las leyes modificadoras de la existencia humana. Donde se advierte el condicionamiento social, las contradicciones fecundas y el brillo de la libertad" (3).

Aunque breves, tales comentarios ponen de relieve la insatisfacción de Martín-Santos con respecto a la narrativa de su generación. Sus discrepancias atañen inicialmente a la función estética y social del género novelístico, para transmitirse luego a los diferentes planos de la obra literaria. En otras palabras, ese punto de partida le llevó a perseguir una novela diferente en lo temático, lo estructural y lo estilístico.

Con frecuencia, las desviaciones de las modas dominantes se apoyan en la imitación de algún modelo desconocido. Así sucedió con Martín-Santos. La originalidad de *Tiempo de silencio* fue propiciada por *Ulysses*, de James Joyce. Esta le proporcionó una nueva concepción narrativa, concretada en diversos procedimientos técnicos, algunos de los cuales eran desconocidos en la tradición literaria española del siglo XX y, de manera más particular, entre los novelistas contemporáneos de Luis Martín-Santos. Por otro lado, la compleja y flexible fórmula novelística de Joyce, una vez asimilada, posibilitaba nuevas experimentaciones, de manera que Martín-Santos pudo desarrollar procedimientos literarios ajenos a Joyce, pero que no serían posibles sin la plataforma que supuso su *Ulysses*.

La lectura de Joyce por parte de Martín-Santos es un dato fácilmente verificable. El propio novelista aludió explícitamente a su interés por "*Ulysses*", dato que ha sido confirmado por dos amigos de Martín-Santos, Juan Benet y Carlos Castilla del Pino (4). Dentro de la propia ficción, en la conversación literaria del café Gijón, Matías, de forma análogo al cura y al canónigo de *El Quijote*, expone una serie de juicios sobre la novela moderna, entre los que figura la expresa recomendación de que "hay que leer el *Ulysses*" (5).

Las principales semejanzas entre las dos novelas se observan en el marco espacial, los cambios de perspectiva narrativa, la pluralidad de estilos y la abundancia de reminiscencias y reflexiones literarias. En cada uno de esos préstamos subyace la voluntad de superar el marco realista de la generación del medio siglo.

Así ocurre, por ejemplo, con el ámbito urbano en el que se desarrolla la acción. En varios pasajes Martín-Santos describe Madrid con el mismo detalle documental de los novelistas sociales. Sin embargo, su visión de la ciudad va más allá de la fisonomía externamente perceptible. Madrid es también, y quizá en mayor medida, síntesis cultural de una nación a través de los siglos. Esta concepción, eminentemente

diacrónica e ideológica de la ciudad recuerda en varios aspectos al Dublín de Joyce y tiene poco en común con el tratamiento, más bien fotográfico y cotidiano, con que neorrealistas y escritores sociales pintaron ciudades y pueblos de España.

Las reminiscencias literarias, tan frecuentes en *Tiempo de silencio* como escasas en la narrativa española de esos años, constituyen otro dato que invita a relacionar esta novela con *Ulysses*. Frente a una literatura esencialmente funcional, concentrada en el reflejo sin mediaciones de la realidad cotidiana, Martín–Santos se interesa más por la imitación de formas culturales y artísticas, a través de las cuales desemboca en la vida cotidiana, interpretándola más que copiándola.

Lo mismo ocurre con los cambios de técnica narrativa, perspectiva y estilo que se van sucediendo en el tránsito de las distintas secciones. Tal pluralidad técnica y estilística rompía con la práctica usual de la novela española de postguerra, incluida la ajena a las inquietudes sociales.

Para los objetivos de esta exposición no es necesario indicar en detalle las coincidencias entre el novelista irlandés y Martín–Santos. Tampoco procede señalar aquí las diferencias entre ambos, no menos significativas que sus semejanzas. Bastará con retener dos sugerencias que el relato de Joyce proporcionó a Martín–Santos: 1) una forma de narración técnicamente variada y compleja, más imaginativa, con variedad de procedimientos técnicos y estilísticos; 2) una concepción de la realidad que, ampliando lo observable en la vida cotidiana, abarca los factores culturales e históricos.

Una vez asimiladas estas sugerencias, Martín–Santos pudo exponer preocupaciones ideológicas y desarrollar recursos literarios ajenos a Joyce. Si *Ulysses* le permitió distanciarse de la narrativa española de su generación, refundiendo a otros escritores se alejó también de aquél. *Tiempo de silencio* se configura como síntesis de lecturas y tradiciones heterogéneas, que su autor fue amalgamando en un singular proceso de reacción, asimilación y nueva reacción.

Pero interesa situar a *Tiempo de silencio* dentro de su marco literario más inmediato, cual es la novelística de intención social vigente en España a principios de los años sesenta. No fue, ciertamente, la única narrativa existente en ese momento. La tomo como punto de referencia porque compartió con *Tiempo de silencio* determinadas preocupaciones ideológicas, y porque Martín–Santos pretendió una renovación de sus postulados estéticos. Con el fin de cotejar las distintas poéticas, examinaré tres aspectos que permiten apreciar la aportación de Martín–Santos. Son los siguientes:

Los personajes

El narrador

El estilo

Los personajes

Una característica esencial de novelas tan representativas como *La colmena*, *La noria* o *El Jarama* es el protagonismo colectivo, que implica, por lo general, la ausencia de figuras individuales complejas. Desde comienzos del siglo XX es relativamente común la existencia de novelas con personajes poco matizados desde el punto de vista psicológico. Bien porque éstos adquieren valores simbólicos o alegóricos (*El proceso*, *El castillo*), bien porque presentan sólo facetas aisladas de su personalidad (*El extranjero*, *La náusea*), bien, en fin, porque el individuo se disuelve en una colectividad, transformada ya en verdadera protagonista (*dos Passos*). Esos rumbos seguidos por el género han producido frutos de alta calidad, pero ni han abierto vías explotables de forma ilimitada ni han cerrado definitivamente las posibilidades del héroe al modo decimonónico.

Estas observaciones, obvias hoy, e, incluso, triviales, no lo eran en los años en que el modelo de Sánchez Ferlosio, con su abundancia de personajes indiferenciados, promovía frecuentes imitaciones. La novela neorrealista y social española se encontraba avalada por una tradición crítica, entonces muy prestigiosa entre los círculos intelectuales de izquierda, que consideraba un arcaísmo el héroe novelesco. Bastará recordar libros como *L'âge du roman américain*, de Claude-Edmonde Magny (1948), *La hora del lector*, de J. María Castellet (1957) o *Pour un nouveau roman*, de Alain Robbe-Grillet (1963).

Este último, tras indicar que el personaje novelesco, después de cincuenta años de enfermedad, había recibido ya "el acta de su fallecimiento repetidas veces registrado por los más serios ensayistas", concluía afirmando que "la novela de personaje pertenece con mucho al pasado" (6). No es preciso recordar el eco alcanzado por tales opiniones, reiteradas, dentro de una cosmovisión marxista, por Lucien Goldman, el cual, en 1963, podía sostener que el género novelístico reflejaba un mundo "en el que los objetos han adquirido una realidad propia, autónoma; en el que los hombres, lejos de dominar los objetos, son asimilados a ellos y en el que los sentimientos no existen sino en la medida en que pueden manifestarse a través de la cosificación" (7).

Estas opiniones otorgaron un respaldo sociológico y filosófico a una simple elección de técnica narrativa, que, por la fuerza de tales circunstancias, se convirtió en norma. En la crítica universitaria de los años setenta, particularmente en España y Francia, es posible encontrar ensayos que identifican la novela del presente, o la del futuro, con una narración donde las cosas o los grupos pasan a desempeñar el papel que correspondió al personaje en la llamada novela del individualismo burgués.

Alejándose de tales premisas, Martín-Santos concibe el personaje novelístico en función de su individualidad. Si se examina el modo de caracterización seguido en cada personaje, desde el protagonista, Pedro, hasta personajes claramente secundarios, como Muecas o Dorita, se puede observar que éstos no son simples tipos socialmente representativos, sino entes individualizados. Junto a su dimensión social aparece la proyección personal. Al lado de circunstancias externas determinantes aparece siempre, como contrapartida, un brote de irreductible libertad, que garantiza su autonomía vital y su configuración como seres particulares. En los retratos de los personajes, por breves que sean, se percibe la intención de captar la cambiante conducta del ser humano, lo que aleja los esbozos unidimensionales. Esa complejidad se percibe en diversos indicios. Unas veces en las distintas, e incluso contradictorias, facetas que muestra un personaje a medida que es contemplado desde diferentes ángulos. Otras veces se descubre esa singularidad en la presencia de rasgos caracterológicos personalísimos, no explicables según un criterio causalista.

Puede decirse que el autor imaginó a esos caracteres desde dentro, en su hacerse a través del tiempo, en la manera de desplegar unos proyectos y de trazarse unas metas. Así, personajes social y culturalmente análogos se individualizan de forma variable en cada caso. Compárense, por ejemplo, Amador y Muecas, o Pedro y Matías, o Encarna y Cartucho, o la abuela y la madre de Dorita. Cuando el novelista imagina a sus criaturas sin ceñirse a un esquema social definido, éstas se van haciendo sorprendentes e indefinibles, imposibles de encerrar en un calificativo escueto.

Esa suerte de imprevisibilidad de los personajes falta, no es preciso repetirlo, en las novelas del "medio siglo". Pero la individualización psicológica en *Tiempo de silencio* no es la de *Ulysses*, que sigue una técnica de epifanías muy distinta. Tampoco coincide aquí Martín-Santos con los novelistas del siglo XIX, porque no ofrece una semblanza pormenorizada de la constitución física y moral de cada personaje, ni hace una presentación detallada de la profesión, los bienes, los antecedentes familiares y demás circunstancias personales. Al modo de Cervantes, cuya influencia en este aspecto es plausible, destaca en cada uno el foco de libertad personal que los distingue.

Esta premisa que orienta la concepción de los personajes se puede explicar, posiblemente, por dos razones. Una literaria, cual es la presumible influencia de Cervantes, autor por el cual Martín-Santos expresó repetidamente su interés. La otra es de índole ideológica. Siendo *Tiempo de silencio* una novela moralizadora, donde se expone una reflexión sobre la responsabilidad y el proyecto personales, la ficción tenía que partir de

una presentación de la libertad concretada en la actuación de los personajes.

### El narrador

La novela neorrealista, bajo estímulos tan variados como la narrativa norteamericana de los años veinte, el neorrealismo italiano, el cine, e, incluso, el *nouveau roman*, mostró una clara tendencia a reducir las facultades del narrador en tercera persona; para convertirlo en un registro imparcial de las palabras y actos de los personajes, según el conocido principio conductista que valora lo perceptible por un observador externo. Esa tendencia, claramente representada por Sánchez Ferlosio y sus seguidores, también fue objeto de especulaciones.

La técnica objetivista, lejos de constituir un dato aislado, resulta solidaria de otras elecciones narrativas: el rechazo del análisis psicológico, la reducción temporal y espacial, el protagonismo múltiple, etc. En algunos casos, además, presupone una determinada concepción del mundo, en la que se entremezclan cuestiones referentes a la teoría del conocimiento, o, el deseo de dispensar un nuevo trato al lector. Así, Juan Goytisolo, que consideraba "faltos de coherencia" a quienes no adoptaban la técnica objetiva, coincidía con Claude-Edmonde Magny en estimar "absurda" la presencia de un narrador omnisciente (8). José María Castellet, a su vez, advertía la llegada de una nueva hora, la del lector. Punto central del nuevo arte era la desaparición del autor, o diríamos hoy en términos más precisos, el abandono de un cierto tipo de omnisciencia narrativa (9).

Conviene distinguir, tal vez, entre las deliberadas formas de omnisciencia de *La colmena* o *El Jarama* y las descuidadas intromisiones que se producen en *Duelo en el paraíso* o *La zanja*. Tampoco se puede pasar por alto la diferencia entre el moderado objetivismo de *Los bravos* y el más radical de García Hortelano. Pero, establecidas estas y otras distinciones que se consideren necesarias, el objetivismo fijó unos rasgos unánimemente aceptados: el predominio del diálogo y la eliminación de los comentarios del narrador.

La oposición de Martín-Santos a la novela neorrealista también se manifiesta en este aspecto. Ni convierte el diálogo de los personajes en el recurso primordial ni acepta el narrador impersonal y distanciado. Lo que distingue a su narrador no es la omnisciencia en sí, sino la abundancia de juicios y comentarios. Estos versan sobre cuestiones históricas, culturales, sociales o morales, y ponen de relieve la intención ideológica que preside la novela. De manera que el narrador posee una función ideológica muy desarrollada. Otra característica es su variedad de funciones y facetas. Por ejemplo, a lo largo del relato va cambiando su omnisciencia y su distancia con respecto a lo narrado. También alterna su fisonomía, predominantemente grave, con comentarios jocosos o familiares. Análogamente es variable el narratario que tal narrador crea. Por lo general se dirige a un destinatario indefinido, narratario cero, pero a veces apostrofa a otros más específicos y personalizados.

El narrador de *Tiempo de silencio* está en las antípodas del de las novelas de su generación. Es evidente que Martín-Santos decidió potenciar ese plano de la novela, dándole corporeidad y nuevas funciones. Su modelo, en este aspecto, no fue Joyce. No pudieron ser otros que Cervantes y aquellos novelistas del siglo XIX que coincidieron en el hecho de dotar a sus novelas de narradores de esas características.

### El estilo

La novedad estilística de *Tiempo de silencio* está vinculada a las restantes novedades, temáticas, estructurales y técnicas, que no hubieran sido posibles con el estilo de, por ejemplo, Luis Romero, Cela, Sánchez Ferlosio o Juan Goytisolo, por citar ejemplos señeros. Pero dicha novedad está determinada, también, por un propósito de renovación prosística, justificada en sí misma, en cuanto enriquecimiento de la lengua literaria. Hay, pues, en *Tiempo de silencio*, una patente desviación de la norma estilística vigente en torno al año 1962. Tal desviación, además de hacer extraña la realidad reflejada, persigue un lenguaje artístico inédito.

El distanciamiento con relación a la prosa novelística de su momento lo llevó a cabo Martín–Santos de manera tan absoluta que se convirtió en oposición frontal. Su estilo puede considerarse como una imposición de la dificultad culta frente a la llaneza, del artificio verbal frente a la estricta funcionalidad lingüística. De esta manera, un lenguaje a medio camino entre lo periodístico y lo coloquial fue sustituido por otro, abiertamente artístico, hermético a veces, con abundantes reminiscencias literarias.

Como en casos anteriores, tampoco aquí Ulysses constituye la única inspiración de Martín–Santos. Probablemente procede de éste la alternancia de diferentes procedimientos estilísticos. Es posible, incluso, que uno de los estilos más característicos de Martín–Santos, el que se suele llamar "retórico", o "barroco", fuese sugerido por la imitación que hizo Joyce de algunos modelos de prosa latina. Pero, en todo caso, su influencia es indirecta, más sugeridora de rumbos a seguir que de recursos específicos a imitar .

Por ejemplo, un modelo explícitamente confesado por el novelista lo constituyen los prosistas latinos. Refiriéndose a una reseña escrita por Torres Murillo, dijo que "entendió mucho mejor que otros las leyes de mi sintaxis y supo encontrar sus más arcanos fundamentos en la literatura latina clásica"(10). Esta declaración la confirma el análisis estilístico. En otras palabras, Martín–Santos acudió a modelos clásicos, y procedió a latinizar su lengua, en actitud que recuerda a diversos creadores de entre los siglos XV y XVII.

Tal latinización se produce preferentemente en el ámbito sintáctico, y, secundariamente, en el léxico y fraseológico. En donde mejor se aprecia este fenómeno es en la presencia de períodos extensos, es decir, construcciones cíclicas formadas por una sucesión de prótasis y apódosis. Esta compositio, rara en el género novelístico e inexistente en la prosa cronológicamente próxima a Tiempo de silencio, constituye una de las audacias de Martín–Santos. Sobre todo si se tiene en cuenta la frecuencia de tales períodos y su exhuberancia, motivada ésta por la proliferación de prótasis y apódosis (con sus respectivas subdivisiones), incisos e hipérbatos, congeries e isocolon, es decir, figurae habituales en los prosistas latinos.

La sintaxis de Tiempo de silencio, sin dejar de observar la corrección idiomática, emplea formas sin vigencia actual, es decir, cultiva la vetustas, lo que revela una singular voluntad de originalidad. Igualmente, sin dañar la rectitud, Martín–Santos se sirve con frecuencia de la licencia de la oscuridad, en parte por preciosismo, en parte, también, como medio de estimular al lector. Por último, varias figuras de las señaladas responden a un evidente propósito de ornato. Vetustas, oscuritas y ornatus son virtudes elocutivas nítidamente definidas en la retórica, con ayuda de las cuales es fácil describir el estilo de Tiempo de silencio en lo que atañe a la construcción sintáctica.

Respecto al léxico, destaca su notable enriquecimiento por medio de recursos variados: reminiscencias literarias, vocablos científicos, extranjerismos, neologismos, metáforas y procedimientos elusivos que evitan el término desgastado. Esta actitud exigente produce un elevado enaltecimiento lingüístico.

Pero en esta novela, junto a un estilo elevado, aparecen el medio y el humilde, de forma que tal coexistencia estilística constituye otra de las peculiaridades de Tiempo de silencio. Bastará con recordar las manifestaciones de la lengua familiar (la dueña de la pensión, doña Luisa, Amador), la existencia de argot (Cartucho), o las prevaricaciones lingüísticas de Muecas. Esto quiere decir que la actitud del autor hacia la lengua cotidiana no implica rechazo, sino supeditación a designios expresivos. Toda la novela deja traslucir una actitud vigilante hacia la lengua. Del estilo de Martín–Santos se podría decir, como hizo Borges a propósito del de Quevedo, "que está regido por una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma".

La materia de que se compone Tiempo de silencio es una realidad plural y heterogénea, porque, esencialmente, la novela es una síntesis de lecturas. Martín–Santos ha procedido del modo que propugnaban los humanistas del Renacimiento: como las abejas, volando por los huertos de los autores dignos de imitación. En el plano formal, asimila, esencialmente, prosa latina, Cervantes y otros narradores, españoles y extranjeros. En el plano ideológico la generación del 98, Ortega, Sartre y Marx (11). A ellos habría que sumar otros autores que dejan una huella más pequeña. Así se comprende que la distancia entre la novela de los años

cincuenta y la de Martín–Santos sea tan considerable.

Inmediatamente después de *Tiempo de silencio* la narrativa española modifica su rumbo. Se perciben cambios radicales en la estética de autores como García Hortelano, Caballero Bonald, Juan y Luis Goytisolo, Juan Marsé, Concha Alós, etc. Por otra parte, cultivan formas variadas de experimentalismo Jorge C. Trulock, Vázquez Azpiri, Ramón Nieto, Guelbenzu, Daniel Sueiro, Gonzalo Suárez y otros. Ni Cela y Delibes se sustraen a un ambiente donde prevalecen las rupturas narrativas, las complicaciones verbales, las digresiones teóricas o las superposiciones temporales y desde ahí hasta los más recientes intentos de la denominada antinovela.

Posiblemente la ruptura que ocasionó *Tiempo de silencio* aceleró ese proceso de cambio. Es probable, también, que en varios novelistas se puedan conjeturar influencias parciales de *Tiempo de silencio*: la especulación histórica en Juan Goytisolo, la reflexión sobre la ciudad en Luis Goytisolo, el gusto por la subordinación compleja en Alfonso Grosso, y así sucesivamente. Pero no parece que nadie haya mantenido la esencia novelística de Martín–Santos, tan fácil de explicar como difícil de imitar. Aclararé este punto con una pequeña divagación.

Para Camilo José Cela sería lo más sensato definir la novela como "todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela" (12). En el otro extremo conceptual, Ortega y Gasset la había caracterizado como género difícil y limitado. Escribió: "Es un error representarse la novela (...) como un orbe infinito del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera imaginarlo como una cantera de vientre enorme, pero finito. Existe en la novela un número definido de temas posibles" (13).

En una imaginaria polémica, posiblemente Martín–Santos estaría más cerca de la visión restrictiva de Ortega que del ilimitado optimismo de Cela. Dos razones pueden inducir a pensar así. La primera es la deuda filosófica y epistemológica del novelista con respecto a Ortega. La segunda es el desdén que mostró Martín–Santos hacia los vanguardismos. En la escena del café habla despectivamente de "los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas" (p. 80). En la citada entrevista a Janet W. Díaz comenta muy fríamente las aportaciones del "nouveau roman" francés: "la nueva novela francesa me parece estéril y preciosista".

*Tiempo de silencio* no es un relato vanguardista. Se apoya en una arquitectura tradicional y en el equilibrio de sus principales componentes: narrador, personajes, acción y descripciones. El autor los ha diseñado ayudándose de modelos pretéritos, a la vez que los ha enriquecido con un estilo muy elaborado, de inspiración latina. Por último, ha puesto el relato al servicio de una reflexión sobre el individuo y la sociedad, al modo de una novela–ensayo. Es decir, una intención ideológica precisa gobierna el relato y, por lo tanto, la selección de sus recursos técnicos. De manera que la audacia de *Tiempo de silencio* reside en una labor paciente de asimilación y decantamiento, realizada con muy pocas estridencias. 28 años después de su publicación, *Tiempo de silencio*, con independencia de los valores que cada lector quiera otorgarle, es un producto singular, no sólo con respecto a lo anterior, sino también con respecto a lo que vino después.