

RASGOS DE LA NARRATIVA DE LUIS MARTÍN SANTOS (TIEMPO DE SILENCIO)

La mayoría se corresponden con los **RASGOS DE LA NOVELA EXPERIMENTAL DE LOS 60**.

- **TEMAS y AMBIENTE**

Temas clave que tienen relación con su concepción existencial son el **desarraigo**, la **impotencia** y la **frustración**. La **mísera condición humana**, incluso hasta llegar a la animalización de algunos personajes. En definitiva, una **humanidad degradada** que nos recuerda poderosamente el naturalismo y el tremendismo.

¿Hay **intención crítica**? Sí, desde luego, pero el novelista pone el énfasis en los aspectos formales, por eso parece quedar en un segundo plano. Con todo, se muestra una **sociedad opresiva**; los personajes son víctimas de la miseria y el hambre. También se denuncian la lamentable situación de la ciencia y la investigación (lo que nos remite a Baroja, en la generación del 98) y predominio de la hipocresía y los convencionalismos, como el **contraste entre los opuestos estratos de la sociedad** (clase alta, media y baja). A todo ello se suma la **reflexión histórica**: se hacen referencias al pasado de una España que ha ido a peor con el paso del tiempo.

- **PERSONAJES**

De todas las clases sociales, sobre todo **se centra en los personajes más miserables** (podemos relacionarlo de nuevo con la **influencia del naturalismo** y del **tremendismo**; también con la de **Baroja**), que son tratados con **ironía** (el Muecas, que es un chabolista que cría ratones es tratado como "terrateniente"), con un **tratamiento mítico** (como las tres mujeres de la pensión que son tratadas como "las tres diosas") o **simbólicos** (los personajes de las chabolas se convierten en "negros" frente a los de la ciudad que serán los "blancos". La **animalización o cosificación** de algunos de ellos (los invitados a la recepción elegante son tratados como "pájaros", al cómico de la revista se le llama "muñeco de alambre") nos acerca a la técnica esperpéntica.

- **LENGUAJE, ESTILO**

Hay un lenguaje **barroco**, **retórico**, incluso **pedante** cuya función es **irónica**. El novelista quiere alejarse del prosaísmo de la novela de los años 50 con un lenguaje rico, retórico, lleno de recursos estilísticos: **comparaciones e imágenes, hipérbolos, enumeraciones, paralelismos, anáforas**, etc. En cuanto al léxico, hay **cultismos** (en general, términos médicos), **extranjerismos, neologismos**, etc. Y en cuanto a sintaxis, abundan las **frases largas**, a veces incluso bastante **complejas** (véase la descripción de la ciudad, cuya primera frase ocupa un párrafo muy extenso...). Frente al estilo rebuscado, encontramos también un estilo más sencillo, un **tono conversacional** e, **incluso, vulgar**. Y ambos pueden aparecer incluso en la misma página o párrafo.

TÉCNICAS NARRATIVAS

- **DESCRIPCIONES**

La **ironía** es el punto de partida de muchas descripciones. Por ejemplo, la chabola del Muecas es "mansión residencial"; el cuchitril donde Florita es operada es descrito como un "quirófano". También está presente en las referencias míticas: a los burdeles se les llama "lugares de celebración de nocturnales ritos órficos". Son abundantes las **metáforas** (descripción del café como una playa). Hay, a veces, **descripciones minuciosas** próximas a la técnica realista (descripción de la pensión, de la verbena, etc.). En suma, una **riqueza y variedad en la técnica descriptiva** digna de mención.

- **DIÁLOGOS**

A diferencia de lo que vimos en la novela social de los 50, donde el narrador tendía a "escondarse" tras los personajes en un afán de objetivismo por parte del novelista, **no abundan los diálogos** en la obra. Aquellos que aparecen responden a distintos registros: desde la **sencillez conversacional** hasta la más

insoponible **pedantería**. Hay diálogos incrustados en un monólogo; los hay incluso que se insertan en el relato **sin los signos de puntuación habituales** (dos puntos, comillas, guiones); o diálogos que recogen las palabras de uno de los interlocutores (como el del policía con doña Dorita). Uso de **estilo indirecto libre** (el parlamento del Muecas).

- **TIPO DE NARRADOR (PUNTOS DE VISTA)**

En esta novela –y, en general, en la novela experimental de los sesenta – el narrador es una pieza fundamental. En “Tiempo de silencio” encontramos **DIFERENTES GRADOS DE OMNISCENCIA**: a veces, el narrador juzga lo que ocurre o a los personajes; otras, solo muestra lo que sienten o piensan, y en otros casos, le cede el punto de vista al personaje. Ahora, a diferencia de la novela objetivista de los 50, el narrador ya no solo “registra” los datos, ya no es solo una especie de “cámara” que muestra lo que ocurre, sino que lo interpreta, lo comenta e incluso lo juzga. Esta aportación, decisiva, se expresa en las **largas DIGRESIONES** presentes a lo largo de la novela. En ellas **el autor, saliéndose del argumento, expone su ideología, hace comentarios e incluso emplea la primera persona del plural para involucrar al lector**. Algunos críticos lo han llamado “narrador *superomnisciente*”, porque se sitúa en una posición de superioridad con respecto a los personajes e incluso al lector. Veamos un ejemplo de esa “superioridad”:

-Pero no querrá usted hacerme creer que... (hipótesis inverosímil y hasta absurda).

-No, pero yo... (reconocimiento consternado).

-Usted sabe perfectamente... (lógica, lógica, lógica).

-Yo no he... (simple negativa a todas luces insuficiente).

Esas digresiones (sobre los valores espirituales de las habitantes de las chabolas, sobre Cervantes, sobre un cuadro de Goya, sobre los toros, etc.) suelen estar llenas de ironía y le sirven al autor para plantear graves problemas sociales o nacionales.

En la misma línea de **subjetivismo** absoluto nos encontramos con el **DISCURSO INDIRECTO LIBRE**: no se sabe si es el narrador o el personaje quien dice, piensa u opina; Martín Santos difumina las barreras entre ellos.

- **MONÓLOGO INTERIOR**

Es uno de los **rasgos principales de la renovación de la novela de los años 60**. Mezcla las **reflexiones de los personajes** con el relato. Hay **secuencias construidas totalmente en monólogo interior** (monólogos de Pedro, de la patrona de la pensión, de Cartucho, etc.). Las funciones del monólogo son la de **caracterizar a los personajes** (penetramos en los problemas, las contradicciones y la frustración del protagonista, percibimos su desorden mental; calamos en la bajera moral de la patrona o la brutalidad de Cartucho, etc.), la **función narrativa** (como el de la patrona en el que cuenta su pasado o las peripecias de su marido) y la **reflexiva o interpretativa**, en aquellos pasajes en los que el personaje comenta sucesos o problemas (como el monólogo del principio de la obra de Pedro, fundamental para la comprensión global de esta).

El **monólogo interior**, cuando no lo introduce el narrador, presenta **incoherencias**, interrupciones y todo tipo de **asociaciones de ideas cuya conexión no se nos explica**. Ello nos permite apreciar los pensamientos del personaje tal como surgen, lo que percibe de su entorno, sus reflexiones, e incluso en esos casos se usa un **lenguaje acorde con su clase social o su ocupación profesional** (lenguaje con tecnicismos médicos, en el caso de Pedro). Este tipo de monólogo interior “directo” se diferencia del que usaban, por ejemplo, en el 98 (recordemos “Niebla”) o incluso en la novela realista del XIX, precisamente porque **no se somete a un discurso lógico**. Se le suele llamar “**flujo o fluir de conciencia**”.

El empleo del monólogo interior y de los diferentes puntos de vista o personas narrativas está emparentado con la **renovación de la novela europea** que abordaron desde comienzos del XX autores como **James Joyce, William Faulkner o Marcel Proust**, entre otros.