

TÉCNICAS NARRATIVAS EN JAMES JOYCE Y LUIS
MARTÍN-SANTOS:
ESTUDIO COMPARATIVO DE *ULYSSES* Y *TIEMPO DE
SILENCIO*

Luis Alberto Lázaro y Marisol Morales Ladrón

James Joyce y Luis Martín-Santos son los autores de dos obras, *Ulysses* y *Tiempo de silencio*, que suponen una ruptura con respecto a los hábitos narrativos anteriores de la literatura inglesa y española respectivamente. En ambas novelas se utiliza una serie de recursos literarios muy parecidos con los que se pretende expresar el contenido psíquico de los personajes, aunque en cada una de ellas hay varios rasgos distintivos que marcan claras diferencias. El objeto de nuestra investigación es precisamente el análisis comparativo de las técnicas narrativas utilizadas por James Joyce y Luis Martín-Santos en estas dos novelas. La elección de la obra de Martín-Santos en detrimento de otras, con influencia incluso mayor del mismo escritor irlandés, viene determinada por su carácter innovador, al haber sido la primera novela experimental aparecida en España —aunque cuarenta años después de la publicación del *Ulysses*— y por parecernos que las demás, al ser posteriores, reciben una influencia ya no sólo de Joyce, sino de ambos escritores.

Tenemos constancia de que Martín-Santos conocía la obra de Joyce y sentía una gran admiración por el *Ulysses*. En 1962, mismo año de la publicación de *Tiempo de silencio*, la hispanista norteamericana Janet Winecoff Díaz¹ le pregunta por sus novelas preferidas y éste contesta que son el *Ulysses* de

¹ Janet Winecoff Díaz. "Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel". *Hispania* 51 (1968): 237.

Joyce, el *Quijote*, *Le rouge et le noir* de Stendhal, *A la recherche du temps perdu* de Proust, el *Doktor Faustus* de Mann y el *Pickwick* de Dickens. El escritor, no sólo coloca la obra de Joyce a la cabeza de las demás, sino que a partir de esta información deducimos que ha leído las obras en su lengua original. Otra referencia que tenemos respecto a su afinidad con la obra de Joyce, aparece concretamente en *Tiempo de silencio*. Hacia la mitad del libro se dice: “Hay situaciones en que el atolladero es total. Evidentemente, sí, evidentemente. Hay que leer el *Ulysses*. Toda la novela americana ha salido de ahí, del *Ulysses* y la guerra civil”². Esta afirmación además se introduce en un párrafo en el que la voz del narrador y la del protagonista se entremezclan, por lo que es difícil saber quién es el que está hablando. Así, precisamente por la forma en que se presenta, deducimos que se trata más de un código por el cual se informa al lector de cómo leer e interpretar el libro, que de una mera alusión a la obra.

La crítica especializada ha puesto en relación ambas obras con bastante frecuencia, pero ha llamado más la atención sobre las similitudes argumentales que sobre los aspectos formales. Julián Palley en “The Periplus of Don Pedro: *Tiempo de silencio*” señala los paralelismos míticos y argumentales, así como las semejanzas entre personajes y situaciones; Vicente Cabrera en “*Tiempo de silencio*” comenta el sentido universal de la obra; Ricardo Gullón en “Mitos órficos y cáncer social”, analiza los aspectos míticos semejantes, los diferentes tipos de monólogo, y el tratamiento surrealista de algunas realidades; y Alfonso Rey en el primer capítulo de *Construcción y sentido de “Tiempo de silencio”* comenta algunos aspectos en los que se pueden comparar las dos obras.

Uno de los problemas con que nos encontramos al analizar los recursos técnicos que utilizan ambos autores es la gran ambigüedad y confusión que existe respecto a las definiciones de los conceptos que normalmente se han utilizado para describir las técnicas narrativas de estos escritores. Nos referimos a términos como “stream of consciousness” o “interior monologue”.

Los diccionarios de términos literarios no se ponen de acuerdo en una definición concreta y unitaria de estos conceptos, llegando en muchos casos a identificarse totalmente. En el *Longman Dictionary and Handbook of Poetry* de Jack Myers y Michael Simms, se define el “stream of consciousness” como una técnica literaria: “A narrative technique... representing the unbroken flow of thought of a character’s conscious and subconscious mind”³. Después indica que esta representación de los pensamientos de los personajes se caracteriza por la espontanei-

² Luis Martín-Santos. *Tiempo de Silencio*. 1961. Barcelona: Seix Barral, 1991. 81.

³ Jack Myers and Michael Simms. *Longman Dictionary and Handbook of Poetry*. London: Longman, 1985. 290.

dad, las incorrecciones gramaticales y la asociación de ideas. El monólogo interior se define en este mismo diccionario de forma muy parecida. La diferencia estriba en que la mente del personaje en cuestión está pasando por unos momentos de gran intensidad:

Writing that reveals the thoughts of a character who is undergoing intense physical, emotional or psychological experiences. The expression of the interior monologue assumes the character is not actually speaking, but that his mind's voice is being exposed to the reader who overhears it.⁴

Siguiendo esta misma línea, el diccionario de J. A. Cuddon define “stream of consciousness” como una técnica, sin distinguirla en absoluto del monólogo interior: “...technique which seeks to depict the multitudinous thoughts and feelings which pass through the mind. Another phrase for it is «interior monologue»”.⁵

Por otro lado, Northrop Fry en su diccionario de términos literarios define “stream of consciousness” como aquello que describe “the subject matter and technique of literary works that emphasize the mental processes of characters”⁶. Así relaciona el “stream of consciousness” con el tema y la técnica de ciertas novelas, o incluso con pasajes de obras en las que el autor intenta representar todo lo que reside en la conciencia y la mente de los personajes: percepciones sensoriales, pensamientos, asociaciones inconscientes, recuerdos, etc. La representación de todos estos elementos, según Northrop Fry, se suele hacer en una narrativa desordenada, sin progresión lógica, con frases incompletas, con puntuación extraña, o sin puntuación. Después define monólogo interior como “A fictional presentation of unspoken thoughts as though delivered in monologues typically characterized by stream of consciousness content and technique”⁷. Parece, entonces, que no distingue el monólogo interior del “stream of consciousness”; se limita a señalar que se trata en ambos casos de la expresión de pensamientos que no llegan al nivel del habla, previos a ser articulados oralmente. Sin embargo distingue entre “direct interior monologue”, en el que los pensamientos se presentan al lector de una forma directa, en primera persona, y sin la intervención de un narrador externo; y “indirect interior monologue”, en el que los pensamientos se ven desde el interior de la mente del personaje en cuestión, pero se relatan en tercera persona, mediante un narrador externo que lo asemeja a lo que se conoce como “third-

⁴ Ibid. 145.

⁵ J. A. Cuddon. *Dictionary of Literary Terms*. Rev. ed., Harmondsworth: Penguin Books, 1982. 661.

⁶ Northrop Fry, Sheridan Bakes and George Perkins. *The Harpes Handbook to Literature*. New York: Harper and Row, 1985. 443.

⁷ Ibid. 244.

person limited omniscient narrator”, es decir un narrador omnisciente pero que se limita a narrar sólo una parte de lo que sabe.

En la *Encyclopaedia Britannica* la distinción que se hace entre “interior monologue” y “stream of consciousness” se basa esencialmente en si la presentación de los pensamientos del personaje se hace de forma coherente o no:

The term interior monologue is often used interchangeably with “stream of consciousness.” But while an interior monologue may mirror all the half-thoughts, impressions, and associations that impinge upon the characters’s consciousness, it may also be restricted to an organized presentation of his rational thoughts.⁸

Por lo tanto, el término “stream of consciousness” quedaría limitado únicamente a aquellos casos en los que no hubiera coherencia, ni progresión lógica, ni corrección gramatical.

Si consultamos un diccionario de términos literarios en castellano, como podría ser el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, vemos que traducen “stream of consciousness” por “flujo de conciencia”.

“Flujo de conciencia” es la traducción del inglés “stream of consciousness” que, para muchos críticos, corresponde al moderno “monólogo interior” que se caracteriza por la emergencia del inconsciente, como en la narrativa de Joyce.⁹

Sin embargo, para estos autores hay una distinción, que por otra parte no se ve muy claramente:

En nuestra opinión, es preciso distinguir entre el flujo de conciencia, el monólogo interior y el soliloquio, según que prepondere el inconsciente, el autoanálisis o la confesión a un destinatario - aunque éste sea imaginario o sea el propio yo receptor.¹⁰

José-Carlos Mainer, en el prólogo a la obra póstuma de Luis Martín-Santos, *Tiempo de destrucción*, habla de tres tipos de monólogo: un monólogo interior

⁸ *Encyclopaedia Britannica*. Vol. 6, 15 th ed. Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1985. 345.

⁹ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986. 171.

¹⁰ *Ibid.* 171.

puro, un monólogo interior “dirigido” por el autor, y un juego de monólogos¹¹, pero no habla de cuándo se da cada uno y qué es lo que refleja.

Quien define más claramente estos términos y hace una distinción más coherente es Robert Humphrey en su obra titulada *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Por eso hemos elegido sus teorías como base para nuestro estudio comparativo entre la narrativa de Joyce y de Martín-Santos. Para Humphrey, “stream of consciousness” es a type of fiction in which the basic emphasis is placed on exploration of the prespeech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the characters”.¹²

“Stream of consciousness” no es entonces una técnica narrativa, sino un tipo de narración, una clase de novela que se distingue principalmente por su temática, ya que presenta el contenido y proceso psíquico de un personaje; un contenido que se haya tanto en el nivel superior de la conciencia como en los niveles más bajos del subconsciente, lo que presupone que no hay censura, ni control racional de los pensamientos, sentimientos, visiones o intuiciones, ni orden lógico; es más bien un fluir de recuerdos, pensamientos, etc., que se producen principalmente por procesos de asociación. Ahora bien, según Humphrey, para llevar a cabo este tipo de novela, el autor tiene a su alcance básicamente cuatro clases de técnicas narrativas que puede utilizar con mayor o menor profusión: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio. Por lo tanto, Humphrey distingue claramente lo que es “stream of consciousness” del monólogo interior, que sería entonces una de las técnicas utilizadas en este tipo de novelas que presentan el contenido y proceso psíquico de un personaje.

Otros estudios posteriores utilizan una terminología diferente para referirse a las mismas técnicas descritas por Humphrey. Tal es el caso de Derek Bickerton, quien en “Modes of Interior Monologue: A Formal Definition” habla de cuatro estilos: libre directo (monólogo interior directo), libre indirecto (monólogo interior indirecto), indirecto (descripción omnisciente) y directo (soliloquio). Nosotros utilizaremos aquí la nomenclatura conceptual de Humphrey, más que la formal de otros críticos, porque preferimos para este estudio hacer más hincapié en el punto de vista literario que en el lingüístico. Veamos, entonces, cómo aparecen estas técnicas narrativas descritas por Humphrey en las obras de Joyce y Martín-Santos.

¹¹ José Carlos Mainer. Prólogo. *Tiempo de destrucción*. De Luis Martín-Santos. Barcelona: Seix Barral, 1983. 27.

¹² Robert Humphrey. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press, 1954. 4.

El monólogo interior directo nos presenta el contenido psíquico del personaje en primera persona, sin ninguna, o con una mínima interferencia del autor (sin introducir “he said”, “he thought”, ni comentarios aclaratorios), y sin presuponer un público inmediato, como si no hubiera ni tan siquiera lector, por lo que no se respeta las expectativas de dicción o sintaxis convencionales. El ejemplo típico de monólogo interior directo en *Ulysses* son las últimas páginas de la novela en las que se nos presenta en primera persona el contenido psíquico de Molly Bloom mientras yace en la cama con su marido dormido al lado.

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the *City Arms* hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and... (659)¹³

En la novela de Martín-Santos encontramos un claro ejemplo de monólogo interior directo en las primeras páginas, donde se nos describe los pensamientos de Pedro trabajando en su laboratorio:

Bien es verdad, que de esa investigación del polivilino nada puede resultar puesto que ya sabios, en laboratorios transparentes de todos los países cultos del mundo han demostrado que el polivinilo no es tolerado por los tejidos vitales del perro. ¿Pero quién sabe lo que puede aguantar un perro de aquí, un perro que no orina, un perro al que Amador alimenta sustancialmente con pan seco mojado en agua? No hay parangón y por eso mismo Muecas puede tener restos de la cepa. Reproducciones que sólo Amador conoce pueden haberse producido y cruces extraños con ratonas o con animales hembras de especie próxima o quizá idéntica. De ahí puede surgir el origen de otro descubrimiento más importante todavía por el que el rey sueco pueda inclinarse sobre nosotros hablando en latín o en inglés macarrónico con acento no de rubia mideluéstica y dar a Amador —al mismo Amador, vestido de pijama a rayas ya que no le da para frac— el codiciadísimo, el único... (11).

Esto es una forma pura de monólogo interior directo. Lo más frecuente es encontrar un monólogo interior directo junto a algún comentario del narrador en tercera persona, como ocurre en las escenas que describen las actividades de Leopold Bloom por la mañana. Veamos, por ejemplo, a Leopold en el entierro de Patrick Dignam:

¹³ James Joyce. *Ulysses*. 1922. Harmondsworth: Penguin Books, 1983.

Mr Bloom stood far back, his hat in his hand, counting the bared heads. Twelve. I'm thirteen. No. The chap in the macintosh is thirteen. Death's number. Where the deuce did he pop out of? He wasn't in the chapel, that I'll swear. Silly superstition that about thirteen (111-2).

Algo parecido tenemos en *Tiempo de silencio* cuando Pedro vuelve a casa algo borracho un sábado por la noche:

Pedro volvía con la piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. Violentado por una náusea contenida. Intentando dar olvido a lo que de absurdo tiene la vida. Repitiendo: Es interesante. Repitiendo: Todo tiene un sentido. Repitiendo: No estoy borracho. Pensando: Estoy solo. Pensando: Soy un cobarde. Pensando: Mañana estaré peor. Sintiendo: Hace frío. Sintiendo: Estoy cansado. Sintiendo: Tengo seca la lengua. Deseando: Haber vivido algo, haber encontrado una mujer, haber sido capaz de abandonarse como otros se abandonan... (112).

Por otra parte, en el monólogo interior indirecto se hace patente la presencia del autor, que es quien narra en tercera persona el contenido psíquico del personaje, como si fuera un narrador omnisciente. Aquí parece que hay un mayor grado de coherencia y de unidad, aún sin perder la sensación de que se nos está describiendo los estados de conciencia del personaje. Esta sensación de realismo nos la da el hecho de que el narrador utilice locuciones y modismos propios del personaje. Un ejemplo de monólogo interior indirecto lo tenemos en el episodio de la playa con Gerty MacDowell. El lector penetra en la mente de esta muchacha y todo el episodio se nos presenta desde su punto de vista y con el tipo de expresiones que caracterizan su forma de hablar.

... she just swang her foot in and out in time as the music rose and fell to the *Tantumer gosa cramen tum*. Three and eleven she paid for those stockings in Sparrow's of George's street on the Tuesday, no the Monday before Easter and there wasn't a brack on them and that was what he was looking at, transparent, and not at her insignificant ones that had neither shape nor form (the cheek of her!) because he had eyes in his head to see the difference for himself (357-358).

Lo mismo ocurre en *Tiempo de silencio* cuando el narrador nos describe a Cartucho utilizando el lenguaje propio de este personaje:

... porque seguía con manos finas de señorito como si todavía saliera del vientre de su madre, sin currelo, y por eso sentía si era suave o no era suave y no

como al que en fatiga de alondra se le van quedando ásperas del cemento. Entre la hartá que se iba y la hartá que se venía él la iba recorriendo, aunque no la hubiera todavía conocido por miramiento, que ni se sabe cómo, porque era tan hombre y a ver si siendo tan hombre, iba a haber estao trabajando para otro. Y dale que dale a la del muelle y venga a tocarse.

Aparte de estas dos técnicas de monólogo interior, según Humphrey también se pueden utilizar otras técnicas más convencionales como son el uso del narrador omnisciente y el soliloquio. El narrador omnisciente nos describe en tercera persona la vida interior del personaje. Un ejemplo lo tenemos en la escena inicial del *Ulysses* en la que Stephen Dedalus está hablando con el estudiante de medicina Buck Mulligan y éste le reprocha su comportamiento ante el lecho de muerte de su madre. La mente atormentada de Stephen se presenta mediante esta técnica tradicional:

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes... (11-12).

Esta técnica también se utiliza en *Tiempo de silencio* para presentar la mente de Pedro la noche del sábado que sale de juerga.

Pidió su segunda ginebra y comenzó a animarse. Había tomado también un café solo. Sentía la cabeza fuerte y tenía tentaciones vagas. La conversación le había animado a pesar de su vacío espiroideo. La imagen de Cervantes volvía a su imaginación tontamente como se repite una musiquilla sin sentido. Cervantes en medio de este grumo de humo y grito no parecía lógico... (82).

El soliloquio, según Humphrey, se diferencia del monólogo interior en que presupone un auditorio inmediato, la presencia de una hipotética audiencia. Esto hace que el discurso sea mucho más coherente, lógico y ordenado y que el nivel de conciencia que se expresa esté más cercano al del habla. Un ejemplo podría estar en la escena de la escuela en la que Stephen está hablando con Mr Deasy. Entremezclados en esta conversación tenemos los pensamientos de Stephen, a veces presentados mediante un monólogo interior directo y otras veces mediante un soliloquio. Así, cuando Mr Deasy le paga a Stephen sus honorarios, este piensa:

The same room and hour, the same wisdom: and I the same. Three times now. Three nooses round me here. Well. I can break them in this instant if I will (36).

En *Tiempo de silencio* los soliloquios se aprecian más claramente porque van entre comillas, como el de la abuela de Dorita en el que nos muestra sus intenciones de casar a su nieta con Pedro:

Y ese muchacho andará por ahí hecho un perdido, como si fuera un perdido, igual que mi difunto, cuando él en realidad es otra cosa y lo bien que le vendría a nuestra niña. La tonta de Dora me creo que ya le ha puesto sobre aviso, le ha insinuado demasiado claramente que la niña es un bombón, una perita de agua para una boca que conoce todavía demasiado poco... (96).

Llegados a este punto, el planteamiento está más o menos claro. Nos encontramos frente a dos escritores que utilizan las cuatro técnicas básicas del “stream of consciousness” de las que habla Humphrey, para presentar el estado de la conciencia de los personajes. Sin embargo, Joyce y Martín-Santos emplean estas técnicas de forma muy diferente.

A simple vista se puede apreciar que Joyce utiliza el monólogo interior directo con mucha más frecuencia y en episodios más extensos. En la obra de Martín-Santos aparece tan sólo en ocho ocasiones, la mayoría de las cuales se reducen a varios párrafos. Además Joyce utiliza este monólogo interior directo para mostrar el contenido psíquico de varios personajes, principalmente el de los protagonistas —Stephen, Leopold, Molly—, aunque a veces ocurre también con personajes secundarios, como es el caso de Master Dignam (249-51). Martín-Santos, sin embargo, lo utiliza únicamente para presentarnos la mente del protagonista de la historia, Pedro. Para otros personajes más secundarios, como es el caso de la abuela de Dorita, Cartucho, Matías, Amador o el policía, se utiliza el soliloquio.

Por otra parte, Joyce introduce en estos monólogos lo que se denomina “la libre asociación de ideas”, con sus relaciones a veces carentes de lógica, creadas mediante la memoria, los sentidos y la imaginación. El monólogo interior directo de Molly es un ejemplo claro; en su mente vemos un flujo de pensamientos, sentimientos, recuerdos, sensaciones, etc. Su imaginación, su memoria y sus sentidos le llevan de una idea a otra, pero la propia Molly no es consciente de las incoherencias o contradicciones de sus pensamientos porque éstos pertenecen a un nivel de “prespeech”, y representan parte de su subconsciente al que ella no tiene acceso. En *Tiempo de silencio* los monólogos interiores de Pedro, aunque pertenecen también a un nivel anterior al habla, presentan una racionalización que no aparece en el monólogo de Molly. Martín-Santos intenta presentar una parte más cons-

ciente y racional de la mente, por eso lo hace con una mayor fluidez y coherencia que Joyce, sin las rupturas, interrupciones e incorrecciones que caracterizan la narrativa del autor irlandés.

A través del ejercicio de memoria que realizan los personajes de Joyce en estos monólogos interiores directos, se nos revela su pasado, lo cual proporciona una perspectiva mucho más amplia de sus vidas. Por el contrario, en *Tiempo de silencio* no es posible hacer una biografía completa de Pedro, ya que no se nos presenta su pasado, sino únicamente el presente. Parece claro, entonces, que el propósito de Joyce al utilizar esta técnica narrativa es únicamente presentar a sus personajes y analizar su personalidad, mientras que los monólogos interiores directos de Martín-Santos también cumplen otra función, como es la de presentar la situación y dar información sobre la acción que se desarrolla en la novela.

Joyce no suele presentar el monólogo interior directo de forma pura. Lo más habitual es encontrarlo mezclado con el uso del narrador omnisciente, que es el que introduce al personaje del monólogo. Esta conjunción se produce solamente en dos ocasiones en la novela de Martín-Santos. En el resto de los casos tenemos monólogos interiores directos aislados, como el de Molly al final del *Ulysses*.

Lo mismo se podría decir del soliloquio. Joyce apenas si utiliza esta técnica, y cuando lo hace se confunde muy a menudo con el monólogo interior directo. No aparecen en *Ulysses* soliloquios tan claros como los que encontramos en *Tiempo de silencio*. Esto viene a reforzar la idea expuesta anteriormente de que Joyce está mucho más interesado en los niveles inferiores de la conciencia, ya que el soliloquio conlleva la presencia de una hipotética audiencia y, por lo tanto, presupone una expresión más coherente y ordenada de pensamientos.

El monólogo interior indirecto no aparece de forma pura y aislado en ninguna de las dos obras. Siempre suele estar inmerso dentro de una narración en tercera persona donde predomina el narrador omnisciente. En cualquier caso, hay una mayor profusión de esta técnica en *Ulysses* que en la obra del escritor español.

En la novela de Martín-Santos predomina la presencia del narrador omnisciente; es este tipo de narrador quien controla absolutamente el relato, describiendo o interpretando la realidad, y únicamente de vez en cuando, pierde las riendas de la narración para dar paso a monólogos interiores y soliloquios. Este narrador cobra un mayor protagonismo en la historia que el narrador de Joyce, que parece más objetivo y da un mayor grado de libertad a los personajes para que se definan a sí mismos mediante monólogos interiores. En ambos casos nos encontramos ante un tipo de narrador omnisciente que cambia frecuentemente de voz y adopta diversas actitudes con diferentes estilos, aunque, de nuevo, el grado de variedad es mucho mayor en Joyce.

Aparte del uso de estas cuatro técnicas narrativas, Humphrey también distingue un recurso característico de este tipo de novelas denominadas de “stream of consciousness”: es el recurso cinematográfico, que está basado en la manipulación de tiempo y espacio. El propósito del autor que emplea este recurso es mostrar la vida interior de los personajes de forma simultánea a la vida exterior. En el episodio de *Ulysses* conocido como “The Wandering Rocks”, Joyce utiliza la técnica del “montaje” como base para mostrar 18 escenas de la vida de Dublín que se desarrollan al mismo tiempo. Con esta técnica, el espacio se mueve y el tiempo se para. Entre estas descripciones, además, y recurriendo a la técnica del “cutting”, Joyce se fija en un aspecto concreto de la mente de Leopold, como si una cámara cinematográfica le estuviera enfocando directamente.

Martín-Santos no desarrolla este recurso exactamente como lo hace Joyce, pero también establece una ruptura entre el tiempo y el “tempo” narrativo cada vez que presenta un monólogo interior directo o el soliloquio de algún personaje. Es también característico de esta novela la superposición de planos narrativos. El pasaje que más llama la atención del libro son cuatro soliloquios de cuatro personajes distintos que se producen simultáneamente —los soliloquios de Amador, Matías, Cartucho y el policía.

Finalmente, podemos dirigir nuestra atención hacia el uso que hacen estos dos escritores de la puntuación como elemento controlador del movimiento de la conciencia. De nuevo, apreciamos un mayor grado de innovación y experimentación en Joyce. El último monólogo de Molly, por ejemplo, no tiene puntuación porque representa su conciencia cuando está a punto de dormirse. Martín-Santos utiliza la puntuación de forma diferente:

- Los paréntesis para aclarar alguna información o para eliminar una posible ambigüedad.
- Las comillas para diferenciar los soliloquios de los monólogos interiores directos.
- Las exclamaciones para mostrar el habla y la expresiones típicas de cada personaje.
- La cursiva para lo que en lenguaje escrito se utilizarían comillas, y así diferenciarlo de las comillas que él utiliza para los soliloquios.

Todos estos recursos son convenciones estilísticas, cuyo propósito es convencer al lector de que lo que se está presentando viene directamente del personaje sin la intervención del narrador y, sobre todo, le sirven para mostrar objetividad y realismo.

A la vista de esta comparación, algo somera, entre las técnicas narrativas empleadas por Joyce y Martín-Santos, podemos concluir que, si bien en ambos

casos hay un interés por describir el contenido psíquico de sus personajes, en el caso de Martín-Santos ese contenido se halla en un nivel más elevado de la conciencia, mientras que Joyce se detiene además en los niveles más bajos del subconsciente. Si bien en ambos casos hay gran variedad de recursos narrativos y se nos proporciona una visión múltiple de la realidad, Joyce es, sin lugar a dudas, mucho más experimental, más excéntrico, y más variado¹⁴. Martín-Santos, por el contrario es mucho más tradicional y conservador, con algún toque de experimentación que nos hace recordar a Joyce, pero poco más.

Por ello, cabe plantearnos serias dudas sobre si podemos calificar a *Tiempo de silencio* como una novela del tipo de las de “stream of consciousness”, o si se trata tan solo de una novela de carácter psicológico. Como mucho, podríamos decir que nos encontramos aquí con un “stream of consciousness «light»” o descafeinado en donde el interés por el subconsciente de Pedro parece estar en un segundo plano, frente a la intención del autor de mostrar la España de la posguerra mediante una trama de corte policíaco.

¹⁴ Joyce utiliza elementos dramáticos y poéticos de los que no hemos hablado, que no aparecen en la novela de Martín-Santos.