

## «LUCES DE BOHEMIA» Y «TIEMPO DE SILENCIO»: DOS CONCEPCIONES DEL ABSURDO ESPAÑOL

Valle-Inclán y Martín Santos son dos grandes intérpretes literarios del vivir histórico español. En el primero, la visión de lo español adopta una forma sintética, dramática, y en el segundo, analítica, narrativa. Ambos coinciden, sin embargo, en el tratamiento artístico de la realidad circundante mediante una novedosa transformación basada en la distorsión de la engañosa realidad, cuyos más íntimos supuestos tratan de descubrir. En Valle-Inclán esta indagación literaria se concreta en el esperpento y en Martín Santos en el «realismo dialéctico» (1).

El trágico vivir de los españoles es la materia artística que informa *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio* (2), obras que, aun respondiendo a dos distintos momentos históricos, definen una común preocupación por la desvalorización de la vida española. La modificación que de la realidad efectúan estos escritores implica, por una parte, un afán por despojar a la realidad de toda falsa reproducción fotográfica, superficial, naturalista mediante la adopción de un realismo basado en una deformación sistemática donde el nivel mítico y real se combinan, asocian y confunden. Ambos autores rechazan igualmente todo intimismo deshumanizante que suponga una dimisión de la realidad.

Se vuelve Valle-Inclán contra el realismo convencional (y en este caso puede considerarse idealista, según Sobejano) (3) cultivado en

(1) Sobre este punto, véase mi artículo «Realismo dialéctico de Martín Santos», en *Tiempo de silencio*, Revista de Estudios Hispánicos, vol. III, núm. 1, abril 1969.

(2) Para Valle-Inclán, cito por las «Obras completas», Madrid: Talleres Tipográficos Rivadeneyra, 1944. Manejo la segunda edición de *Tiempo de silencio* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1965).

(3) «Desde el punto de vista de la época, fácil es reconocer que aquel idealismo constituye una reacción negativa contra el realismo-naturalismo de sus inmediatos antecesores. No sólo Valle-Inclán reacciona en contra, lo hacen también Unamuno, Azorín, Pérez de Ayala y, en menor grado, Baroja o Benavente»; «Pero lo primero que conviene advertir es que la antipatía hacia el realismo artístico de la gente española no es sino una faceta de la antipatía de Valle-Inclán hacia el realismo español en general; realismo que no significa interpretación activa y centrada del mundo experimentado, sino pasiva y rutinaria acomodación a las condiciones de ese mundo en lo más superficial y externo». Gonzalo Sobejano: «Valle-Inclán frente al realismo español», incluido en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his life and works* (Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1968), p. 160.

España por carecer de la dialecticidad generadora que a esta realidad le exige el autor gallego. Especialmente desprecia Valle-Inclán a los epígonos del realismo decimonónico (Ricardo León, los Quintero, etc.). Los cambios que los «ismos» que la primera guerra mundial imprimen al contexto histórico español, y, por ende, a la creación literaria, determinan la evolución que va del marqués de Bradomín a Max Estrella, de las princesas al Callejón del Gato.

A la crisis de la prosa modernista —movimiento que según Federico de Onís representa la forma hispánica de la crisis universal de las letras y el espíritu que se inicia en 1885— y a la estética deshumanizada (4) de posguerra opone Valle-Inclán su desmesurado, violento y «geométricamente» caótico arte. La década de los veinte exigía al autor gallego una interpretación radical de su época mediante una revelación profunda de lo que se trataba de encubrir.

Martín Santos defiende, como Valle-Inclán, un realismo basado en la contradicción del medio social y del individuo (5) y su novela constituye un acto de rebeldía contra el naturalismo fotográfico, populista, que caracterizaba la mayoría de la producción novelística de la década de los cincuenta. Frente a la reproducción mecánica de la realidad practicada por los miembros de la «Generación de Medio Siglo», técnica que se basaba en la crítica interna implicada por la simple descripción, y no en la expresión directa del conflicto entre el hombre y su realidad, Martín Santos nos ofrece en *Tiempo de silencio* un nuevo modo de visualizar la realidad, según distorsión que un conflictivo personaje genera en contacto con el material fenoménico de su vivencia.

Max, el personaje de *Luces de bohemia*, y Pedro en *Tiempo de silencio*, reaccionan contra la falsa realidad, carente de verdad interna y externa, intentando transformar su convencionalidad mediante la retención de los elementos mínimos necesarios para ahondar en el tras-

---

(4) Hasta *La deshumanización del arte* (1925) Ortega y Gasset no se mostró partidario del arte deshumanizado, y al Valle-Inclán modernista le reprochó la falta de humanismo, soñando con el día en que este «inventor de ficciones novelescas con más raíces en una Humanidad histórica que en la actual se deje de bernardinas y nos cuente cosas humanas, harto humanas en su estilo noble de escritor bien nacido», *Obras Completas*, I (Madrid: Revista de Occidente, 1946-1947), pp. 26-27. Tanto Valle-Inclán como Martín Santos coinciden con el procedimiento del teórico deshumanizante: «Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica su negación es su conservación y triunfo», *La deshumanización del arte* (Madrid: Revista de Occidente, 6.ª ed., 1960), p. 47.

(5) «Realismo pueblerino y Realismo suburbano», en *Índice*, mayo 1964, p. 9. Y en entrevista con Winecoff Díaz afirma Martín Santos: «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 monótono y sin interés», en *Hispania*, mayo 1988, p. 237. En 1962, fecha de la aparición de *Tiempo de silencio*, se publican *Las ratas*, de Delibes; *Fin de fiestas*, de Juan Goytisolo, y *Año tras año*, de López Salinas.

fondo íntimo del absurdo español. La realidad aparece en los personajes de las dos obras como producto histórico de la praxis. Tanto en Valle-Inclán como en Martín Santos existe un claro propósito de colaboración con el lector (nivel discursivo) para destruir la adulterada realidad histórica, el concepto mitológico que de la realidad tenía el lector, creando a la vez el nuevo plano real que constituye la obra (6). La dialéctica del arte se basa en ambos autores en la ruptura de viejas interpretaciones mediante la construcción de una nueva visión, que, a su vez, el lector puede aceptar o nuevamente destruir en virtud del proceso dinámico que engendra la praxis literaria, pues entre la realidad dada (o impuesta) y la imaginada opera una complejísima red de elementos que constituye la realidad total o estilo de la obra.

#### NIVEL HISTORICO

El nivel histórico de estas dos fábulas evoca cierta red de acontecimientos en los que los propios autores tuvieron una directa participación y de los que se extrae el veneno de esa otra realidad de la que está compuesta la obra (7).

Es indudable que el historicismo de *Luces de bohemia* y el sentido histórico de su autor, como ser social, reflejan el compromiso de Valle-Inclán, «el hijo pródigo del 98», en la variación de la estilización poética del esperpento, compromiso que no se limita a la fase esperpéntica (8). *Luces de bohemia* arranca con los ecos de la Semana Trágica de

---

(6) «Los esperpentos de Valle-Inclán, sus autos para siñuetas, melodramas para marionetas y novelas simultaneistas son ensayos de seguir rompiendo las costuras de rutina de la actividad literaria española, en procura de lo Absoluto. Su idealismo es, por tanto, y a esto quería llegar, más que una evasión esteticista, una oposición consciente y consecuente a cierto realismo considerado en su tiempo como típico de España y al que Valle aborrece porque en él sólo descubre inercia: copia de realidades como el mundo las muestra (inercia por pereza de Sancho tumbado a la bartola) y reiteración de tópicos mentales y verbales de una tradición agostada (inercia por sumisión al dogma y a la retórica)». G. Sobejano, ob. cit., p. 186.

Respecto a la voluntad de cambio de Martín Santos, opina Fernando Morán: «Trata de superar la realidad inmediata, presa del objetivo fotográfico. La realidad está oculta por una retórica que desvía, no ya de los hechos, sino también de sus verdaderas interpretaciones. Las versiones, las interpretaciones pasan a ser realidades sociales que ocupan en la vida del hombre culto tanto lugar como esa especie, en realidad, tan problemática: los hechos escuetos. La "irrealidad" de ios lenguajes, su falta de adaptación al medio en que se producen —lenguaje culterano en casa de Muecas, vitalismo de las damas decadentes— es una banderilla que el autor nos coloca para que sacudamos la modorra de la adaptación», en *Novela y semi-desarrollo* (Madrid: Taurus Ediciones, 1971), p. 388.

(7) «Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra», Karel Kosik, en *Dialéctica de lo concreto* (México: Editorial Grijalbo, S. A., 1967), p. 143.

(8) «Su propio ingrediente de modernismo, lejos de ser una simple cuestión estética y menos aún una superficial moda literaria, es todo un problema social...; el modernismo, sobre todo, tiene en las creaciones valleinclanescas, una razón de oposición social», José A. Maravall, «La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán», en *Revista de Occidente* (45-46), noviembre-diciembre 1966, pp. 225-226.

Barcelona (1909), la huelga general de 1917 y el fin de la primera guerra mundial, caótico clima nacional e internacional, que marca la vida política española de la década de los veinte. En el diálogo de Max con el anarquista catalán se manifiesta el interés de Valle-Inclán por la Revolución Rusa y los efectos que ésta podría tener en España (9).

*Tiempo de silencio*, como *Luces de bohemia*, se desarrolla en un Madrid «absurdo, brillante, hambriento» de la posguerra civil (10). Las dos obras, dirigidas a minorías muy familiarizadas con la historia e intrahistoria española, tienen como trasfondo una guerra y la interpretación de la miseria física (*Luces* se abre con una miserable guardilla, y *Tiempo de silencio*, con los problemas de un investigador que carece de ratones para sus experimentos) y moral de España. Las alusiones a hechos y personalidades consituyen un documento de la época, y ambas obras participan de esa cualidad épica que implica sucesos narrados fácilmente reconocibles, si bien en el caso de *Tiempo de silencio* la autocensura impuesta por el Gobierno lleva al novelista a eludir toda connotación directa y, por ejemplo, el largamente parodiado Ortega y Gasset nunca aparece bajo su nombre. Pese a que la universalidad de estas dos obras no radica en el fondo infraestructural de su tiempo, sino en el carácter universal del enfrentamiento del hombre con el absurdo mundo, la comprensión del nivel circunstancial es fundamental para la aprehensión del nivel simbólico que emerge por contraste entre lo real y lo mítico (11).

*Luces de bohemia* se desarrolla en más de veinticuatro horas en un Madrid otoñal, y en *Tiempo de silencio*, aunque la acción transcurre en siete días, la fábula, el símbolo se concentra en un tiempo que corresponde a una «noche sabática» (p. 73), «sábado elástico que se prolongaba» (p. 100). Como en el *Ulises* de Joyce, en *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio* se trata de testimoniar los acontecimientos de una jornada vividos por dos mediocres ciudadanos y los problemas que estos han de plantearse en contacto con su medio.

---

(9) «MAX: La revolución es aquí tan fatal como en Rusia.

DON LATINO: Nos moriremos sin verla.

MAX: Pues viviremos muy poco» (p. 1525).

(10) La acción de *Tiempo de silencio* se desarrolla en 1949-1950 y las alusiones a la guerra civil y a la miseria que ésta trajo son muy frecuentes (pp. 16, 17, 153, 156, 202, etc.).

(11) Tanto en Valle-Inclán como en Martín Santos no existe desajuste entre su conciencia real o ideología y la visión del mundo desplegada en sus obras. Como sujetos reales fueron considerados por sus respectivos Gobiernos como extravagantes ciudadanos. Valle-Inclán estuvo en la cárcel del 10 al 25 de abril de 1929 y Martín Santos es arrestado por razones políticas en 1957, 1958, 1959, 1962.

## NIVEL ESTRUCTURAL

María Eugenia March ha demostrado cómo *Luces de bohemia* tiene una estructura interna y externa basada en el simbolismo que sobre el círculo tiene el autor (12). Una atenta lectura de la obra nos descubre una serie de círculos que progresivamente van enclaustrando a Max hasta su muerte. Los incidentes que en forma episódica giran en torno al protagonista y Madrid se organizan alrededor de casa-calle-casa (escenas I-XII) y casa-cementerio-taberna, desenlace que corresponde a las escenas XIII-XV. Max penetra una serie de círculos, donde se encierran la miseria y la estupidez humanas, para sufrir una paulatina degradación que resulta en un enriquecimiento de su visión del mundo y de sí mismo.

En *Tiempo de silencio* existe igualmente una estructura circular externa que marca el itinerario de Pedro y que aparece organizado en torno a la pensión, la casa de Florita (contrapuesta a la residencia de la madre de Matías) y la cárcel. La yuxtaposición espacial en esta obra, como en la de Valle-Inclán, determina la progresión de escenas, así como el alienatorio proceso sufrido por los personajes, los cuales aparecen sin referencia previa a sus vidas, y tanto sus realidades presentes como sus futuras posibilidades se presentan dotadas de un carácter de perentoriedad.

Estructuralmente, *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio* presentan la misma fábula —cuyo significado aparece explicitado metafóricamente en los respectivos títulos— para la interacción y correlación del material artístico que estas obras organizan. En las dos aventuras hay un héroe, principio y fin de la narración, así como un motivo que temáticamente unifica: el viaje por el infierno madrileño según un plan de expresión que organizan los elementos arquetípicos, personaje, viaje, muerte en el centro, simbolizado por el principio unificador y estático de Madrid (13).

El estilo «externo» viene determinado por el «interno», simbolizado por los círculos vitales en los que van cayendo aprisionados Max y Pedro en su solitario y angustioso vía crucis que concluye con el derribamiento de los proyectos vitales del artista y el biólogo. El círculo fatal, iniciado con el fracaso editorial de un escritor y la falta de

---

(12) *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán* (North Carolina: Estudios de Hispanófila, 1970), pp. 85-109.

(13) «Con la simple alusión al mito, Luis Martín Santos está creando una literalidad de otro orden: un sistema coherente de símbolos mitológicos que le permite estructurar la caótica materia de su novela». Publio O. Romero: *La estructura mitológica en «Tiempo de silencio», de Martín Santos*. Inédito.

material científico de un investigador, se cierra con la derrota e iluminación final.

La idea del círculo que se cierra, de la clausura de las posibilidades para el desarrollo del proceso vital del personaje se refleja en las numerosas alusiones que en ambas obras aparecen en torno a la reclusión física y moral. En *Luces de bohemia*, la puerta que madame Collet cree que se le abrirá a Max (o. c., p. 494) fatalmente se le cierra al poeta, según el responso de Don Latino: «Te habían cerrado todas las puertas, y te has vengado muriéndote de hambre» (escena XIII, página 1.608). En *Tiempo de silencio*, predominan igualmente los espacios interiores, círculos degradantes que van encerrando al personaje y que espacialmente aparecen localizados en Instituto, chabola, pensión, prostíbulo, casa de Matías, cárcel. La casa de huéspedes es un «antro oscuro» (p. 27) donde la familia ha abierto su seno acogedor a Pedro, y en el prostíbulo, «Doña Luisa parecía encontrar una demoníaca belleza en aquel nuevo habitante a provisorio perpetuidad de sus avernos entreabiertos» (p. 152). Martín Santos, a través del monólogo interior del policía Similiano, nos explica, mitad en broma mitad en serio, el complejo edípico de Pedro que en su retroceso intrafetal «Necesita protección. Retroceso al seno materno. Intento de reconquistar la matriz primigenia» (p. 61). En la cárcel con sus «guardias maternales», Pedro se encuentra amparado: «Aquí se está bien. Vuelto a la cuna. A un vientre» (p. 179). La cueva es el núcleo al que aspiran subconscientemente los dos descentrados personajes para encontrar su mismidad, mundo fenoménico de la cueva platónica de Zaratrusta en *Luces* y de las tenebrosas experiencias de Pedro al que se opone la realidad luminosa del mundo de las ideas.

El carácter matemático del círculo nos lleva a analizar la simetría que artísticamente presentan estas dos obras, pues la organización estética del material constituye tanto en *Luces de bohemia* como en *Tiempo de silencio* una forma de redención (14). Max nos confiesa que «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (o. c., 1598), deformación que obedece a la incesante búsqueda que el artista (búsqueda tan desesperada como la del personaje por encontrar su mismidad) efectúa para salvar un orden (15). Los personajes esperpénticos se mueven de acuerdo a

[14] «Esa matemática se propone que el horror de deformar cause admiración, por el arte maravilloso con que se realiza», y el artista «será un desilusionado del mundo y de sus prójimos, pero nunca el desesperado total, porque le queda una fe, en las potencias del arte». Pedro Salinas: *Literatura Española Siglo XX*, México, 1949, p. 100.

[15] En entrevista a Rivas Cherif (*El Sol*, 3 de septiembre de 1920). Valle-Inclán define claramente su compromiso: «¿Qué es el Arte?». «El Arte es un juego —el supremo juego— y sus normas están dictadas por numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. El Arte es, pues, forma.» Alonso Zamora Vicente insiste en la genial creación armónica que

leyes y reglas matemáticas dictadas por su creador que, separado, distanciado de sus criaturas y obra, goza de una privilegiada perspectiva según la conocida fórmula valleinclanesca: «Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía.»

Pedro, el personaje de *Tiempo de silencio*, concluye su frustrada odisea madrileña, preguntándose a la vista de El Escorial por ese San Lorenzo que «fue puesto en la parrilla por unos paganos, y que lo quemaron, lo tostaron. Y que cuando ya estaba quemado de un lado dijo, "dame la vuelta que por éste lado ya estoy tostado"» y concluye el narrador, «... y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría», frase con que termina la obra. El trauma o absurdo español del que Pedro ha participado, sufrido y testimoniado como víctima-verdugo (16) se resuelve catárticamente en la forma artística, en la literatura donde el escritor encuentra su liberación. El formalismo que da coherencia a lo absurdo se efectúa mediante un riguroso sistema óptico, matemático (17) que irónicamente refleja un orden que en la sociedad se logra por el caos o la represión sistematizada. El símbolo escurialense del sentimiento religioso y ascetismo del pueblo español aparece en *Luces de bohemia* y Max cree que la Sede Vaticana debe situarse en el berroqueño Escorial (o. c., p. 1507), y Dorio de Gadex afirma categóricamente que «en España reina siempre Felipe II» (o. c., p. 1550; en esta edición se lee Carlos II).

Dentro del plano temático hemos considerado la acción o acontecimiento y el medio ambiente o espacio, aludiendo tangencialmente al personaje, cuya función destacamos ahora.

Max Estrella, híbrido producto del poeta Sawa y el propio Valle-Inclán, y Pedro, el frustrado investigador, son dos personajes alucinados que devienen lúcidos en su quimérica búsqueda, asumiendo su alienación y la del mundo. La forma biográfica de ambos personajes articula la heterogeneidad del orbe en que éstos desean integrarse. La

---

*Luces de bohemia* representa: «Porque el gran riesgo del esperpento era el dejar fuera de sitio, sin someterlo a la icónica visión que sufren los motivos esenciales, algunos de los componentes laterales de la obra. Y Valle-Inclán ha sabido ensambiar en una armonía insuperable —armonía hacia abajo, hacia el extremo inferior de lo humano— todo lo que en el libro entraba: gritería, resonancias, ecos, lenguaje, colores, además... Asombroso esfuerzo de acomodación, de tenacidad, de la que sale, sin duda, la más alta calidad literaria de la primera mitad de nuestro siglo». «Releyendo a "Luces de bohemia"», en *Insula* (176-177), julio-agosto 1971, p. 9.

(16) Mary L. Seale: «Hangman and victim: an analysis is of Martín Santos "Tiempo de silencio"», en *Hispanófila* (44), enero 1972, pp. 45-52.

(17) La formación científica de Martín Santos irónicamente la aplica el novelista a la descripción del absurdo mundo chabolero (p. 108); el siniestro ámbito de la cárcel (pp. 173-174); la filosófica demostración orteguiana (pp. 130-133), y la efectividad de los enterramientos en los cementerios del Este (pp. 142-147).

ceguera de Max y la apatía de Pedro necesitan de un guía y sus lazarillos —Don Latino y Amador, respectivamente— traen el plano de la inautenticidad opuesto a la búsqueda de valores que ambos personajes realizan.

Max es un tipo, es decir, un personaje construido en torno a una idea central (lo esperpéntico) y en él no interesa la individualidad o complejidad psicológicas y las notas comunes que lo definen se proyectan a muchas creaciones esperpénticas valleinclanescas (18), tipificación que es la base del realismo como lo entiende Lukacs. Pedro tipifica al profesional medio, encarnación de un problema ético, mediante el mecanismo interno de la acción, con su medio, conflicto que según Martín Santos caracteriza toda obra literaria.

## CONTRASTE

La meditación que sobre el agónico vivir de los españoles llevan a cabo Valle-Inclán y Martín Santos traduce mediante una nueva sensibilidad artística la peculiar visión trágica de la realidad española por una peculiar estilización esperpéntica en la que el contraste juega un papel fundamental.

La realidad lleva en sí los elementos contradictorios que el artista recrea y concreta para mostrar la inadecuación de personajes y situaciones (19). La incoherencia esperpéntica valleinclanésca de la oposición va implicada en el título *Luces de bohemia*, donde presenciamos la gran paradoja del poeta ciego que tiene que ser conducido por un lazarillo tan inepto y egoísta como Don Latino; antítesis que en *Tiempo de silencio* simboliza el ayudante de Pedro, Amador, el guía que lleva a su amo a trágicas situaciones. Escuderos nunca quiñotizados para así reforzar y mantener el contraste con lo grotesco.

El rebajamiento, la degradación del hombre y la situación se expresan en la obra valleinclanésca contraponiendo la distancia entre la realidad evocada y lo paródico de su descripción (20). Se ejemplifica

---

(18) «Pero son siempre "tipos" los personajes que Valle-Inclán presenta. La propensión a la uniformidad en la descripción de los personajes se encuentra en sus obras desde sus primeras publicaciones», María Eugenia March, ob. cit., p. 113. «Pedro puede ser cualquier español, cualquier fracasado, cualquier vencido», S. Clotas en la Introducción a la obra de Martín Santos *Apólogos* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1970), p. 13.

(19) «Para que una obra llegue a la plenitud de su desarrollo, a mi modo de ver, es necesario que el personaje, a lo largo de su acción, evolucione. Es necesario que el personaje se encuentre ante un problema moral (un conflicto entre dos deberes, muy a menudo), y que lo resuelva y al resolverlo que él se modifique», Martín Santos: *Sobre la Generación del 98* (San Sebastián: Editorial Auñamendi, 1963), p. 114.

(20) El esperpento es forma de expresionismo literario donde la vida interior de los personajes se traduce en la exteriorización, en el gran gesto que trasciende toda crítica social o histórica para adentrarse en la raíz metafísica de la condición humana. «El con-



esta oposición en la escena en que la Lunares quiere que Max le palpe el pecho (o. c., p. 1585), y la Charo, la vieja puta que quiere masturbar a Matías (p. 85). El gesto y la frase se presentan por medio del contraste en patente desacuerdo con la realidad, como el saludo de Max al entrar en la librería del giboso Zaratrusta, «Mal Polonia recibe a un extranjero» (escena II), y en *Tiempo de silencio*, cuando Pedro, ante la vista de las chabolas, piensa: «¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo se había alzado —como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto— y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre las dos montañas altivas» (p. 42).

En *Luces de bohemia*, el contraste afecta a la descripción, la situación, la clase (21), o la secuencia de las escenas. De este último tipo de antítesis tenemos un ejemplo en la escena V, donde entra Max «dando voces, la cabeza desnuda, humorístico y lunático», y la siguiente, donde «Max Estrella tanea buscando la pared y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa de meditación asiática», o la antítesis entre la escena III (taberna de Pica Lagartos) y la IX (intelectualidad del Café).

El contraste en *Tiempo de silencio*, que afecta a la adjetivación, la imagen, el juego de palabras, sirve para evidenciar y descubrir lo grotesco y ridículo de la idea que encierran las expresiones contrastadas (22). El cambio de escenas también se realiza en virtud de este juego de oposición, y de la escena del cuadro de Goya, que descubre la degradación del pueblo ante el sexo (23) (pp. 127-128) se pasa al discurso de Ortega y Gasset (pp. 130-133), para confundirse ambas secuencias con la escena del aborto de Florita (p. 152).

---

flicto mental entre lo realmente evocado por la cita y la realidad de la situación que la provoca es la raíz de toda expresividad cómica, paradójica, que, al rellenarse de cierta amargura, ya tendremos que llamar esperpéntica». Alonso Zamora Vicente: «En torno a "Luces de bohemia"», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (199-200, número-homenaje a Valle-Inclán), julio-agosto 1966, p. 215.

(21) «El uno, viejo caballero con la barba toda de nieve y capa española sobre los hombros, es el céltico Marqués de Bradomín. El otro es el índico y profundo Rubén Darío» (escena XI-V): «¡Esta tarde tuve que empeñar la capa y esta noche te convidó a cenar! ¡A cenar con el rubio champaña, Rubén! En la escena VIII se confunden modernistas y proletarios.

(22) En su pensión, Pedro «cada día se sumergía con alegrías tumbales y matinalmente emergía con dolores lucinios» (p. 27); a las chabolas se les designa como «soberbios alcázares de la miseria», «oníricas construcciones» (p. 42). El contraste entre significante y significado se ejemplifica en la descripción de la chabola, donde el Muecas cría ratones que vende al ayudante de Pedro: «Gentleman-farmer-Muecasthorne visitaba sus criaderos por la mañana donde sus yeguas de vientre de raza selecta, refinada por los sapientísimos cruces endogámicos, daban el codiciado fruto purasangre» (p. 56).

(23) El inmoral ambiente chabolero de *Tiempo de silencio* tiene su paralelo en el degradado ambiente de *Divinas palabras*. La escena de la parodia del «Cuadro del Buco», donde se tipifica la preponderancia de la vida instintiva a la que todos los españoles rinden misterioso culto, se relaciona con el sueño de Mari-Gala, en el que aparece el trago en forma de Cabrio. Igualmente, la nota incestuosa entre Simoñita y su padre corresponde a la tendencia incestuosa del padre de Florita, en *Tiempo de silencio*.

## NIVEL SIMBOLICO

La oposición entre luz y sombra constituye uno de los recursos artísticos más característicos usados en *Luces de bohemia* (24), y afecta al título, personajes y desarrollo de la acción de este esperpento. Estrella, el lúcido personaje, eternamente ciego («¡Para mí siempre es de noche!», escena VIII) coteja con las luces del entendimiento la absurda realidad que le ha tocado vivir para concluir adquiriendo la redentora iluminación final («es incomprensible cómo veo», p. 1601), que paradójicamente se cierra con un simbólico «Buenas noches» (página 1603) de una madrugada que trae el despertar de su conciencia («Remotos albores de amanecida», «Max: ¿Debe estar amaneciendo?», página 1595). En la escena final, desarrollada en la taberna de Pica-Lagartos en otra amanecida, mientras «la vendedora de periódicos en la puerta mirando las estrellas vuelve a gritar el pregón», Don Latino, «en el círculo luminoso de la lámpara con el periódico abierto» (página 1633), recibe su postrer iluminación al comprobar en su lectura el absurdo suicidio de la esposa e hijo de Máximo.

*Tiempo de silencio* trata de la trágica odisea que durante una sabbática noche vive un oscuro personaje, aventura que concluye en un amanecer con la iluminación de la conciencia de Pedro sobre la dificultad, imposibilidad para transformar su proyecto de vida y los obstáculos del medio español que le impiden realizarse: «Otra vez estoy pensando y gozo en pensar como si estuviera orgulloso de que lo que pienso son cosas brillantes... ajj. El sol sigue tranquilo entrando en el departamento y allí se dibuja el Monasterio» (p. 240).

Pedro concluye su «perípleo nocturno» (p. 231), después de haber sido testigo de dos absurdas muertes —la de Florita y Dora (como Max lo fuera de las muertes del anarquista y del niño inocente)—, monologando a la luz del día («¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso!», página 234) sobre las motivaciones de su silencio, de su falta de desesperación, porque a Pedro, como a Max, no se le ha dejado ver, comprender.

En *Tiempo de silencio*, esta técnica del contraste de la luz y las sombras sirve para patentizar el aspecto sórdido de la realidad, descubriendo que el mundo de la claridad no es superior al de las sombras: «Era noche cerrada todavía, pero la madrugada rosácea se adivinaba en un pequeño claror que, hacia lo lejos por izquierdas, competía con

---

(24) «Sobre las campanas negras, la luna clara» (escena XII); «Sobre el muro de lápidas blancas, las dos figuras acentúan su contorno negro» (p. 1619); «Las sombras negras de los sepulture:os —al hombro las azadas lucientes— se acercan por la calle de las tumbas» (p. 1620). etc.

el resplandor que, a derechas, vomitaba la ciudad como humo-de-alcohol-relente-borracho que fosforeciera para que mejor se descubrieran los pecados» (pp. 105-106). La luz trata inútilmente de ocultar las miserias de la tierra, «la mañana era hermosa, en todo idéntica a tantas mañanas madrileñas, en las que la cínica candidez del cielo pretende hacer ignorar las lacras estruendosas de la tierra» (p. 26). «En La Glorietta lucía el sol sobre el normal revoltijo de tranvías, dos o tres taxis y gentes mal vestidas» (p. 156).

El arte brota, pues, en *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio* de la antítesis que resulta al enfrentar a sus iluminados personajes con el mundo de las sombras. El ciclo humano de la vigilia y el sueño corresponde al ciclo natural de la luz y la oscuridad, plano este último donde empieza la vida imaginativa. La correspondencia, según Northrop Frye (25), es, en gran parte, una antítesis y es a la luz del día cuando el hombre se encuentra realmente en poder de las sombras, presa de la frustración y en la oscuridad donde paradójicamente se forja la conciencia alumbradora.

El mundo del sueño permea ambas obras y así vemos cómo Max se autodefine como «dolor de un mal sueño» (p. 1544), cuando habla con el anarquista. De la irrealidad que la realidad le presenta Max huye refugiándose en el orbe onírico, plano que le posibilita una mejor aprehensión del mundo y de sí mismo («Tú, gusano burocrático, no sabes nada. Ni soñar eternamente», p. 1539).

Pedro, por su parte, cree, al ponerse en contacto con la realidad, que ésta es más absurda que los mismos sueños («Le parecía que quizá su vocación no hubiera sido clara, que quizá no sólo era el cáncer lo que podía hacer que los rostros se deformaran y llegaran a tomar el aspecto bestial e hinchado de los fantasmas que aparecen en nuestros sueños y de los que ingenuamente suponemos que no existen», p. 45), y todos los incidentes en que participa tienen el carácter de una inquietante pesadilla, especialmente al comprobar que la realidad que la provoca es más incoherente que el propio sueño. Pedro, refugiado en la casa de prostitutas (pp. 147-155), desea vehementemente que su sueño sea «una siesta profunda que imitara en todo lo posible al verdadero sueño que nace de la noche» (p. 155), e igualmente espera que el incidente del aborto sólo sea un sueño» (p. 114).

---

(25) «The Archetypes of Literature», en *Myth and Method*. Edición de James E. Möller. University of Nebraska Press, 1960, p. 159.

La tragedia moderna —a diferencia de la antigua, donde lo importante era la acción— necesita héroes, y la España de la década de los veinte que nos presenta Valle-Inclán o la de los cuarenta de Martín Santos son esencialmente antihéroicas. Tanto el carácter como el público español son poco receptivos a la emoción trágica, como lo prueba el hecho de que este tipo de obra haya sido poco cultivado en las letras españolas (26).

La percepción en Valle-Inclán y Martín Santos del desplazamiento moral del país se traduce artísticamente en la síntesis tragicómica que anteriormente vimos. La escena hamletiana de *Lucas* se transforma en algo grotesco en el mezquino contexto español («Querido Rubén, Hamlet y Ofelia en nuestra dramática española serían dos tipos regocijados», pp. 1620-1621), porque «la miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y la muerte» (p. 1508). Las referencias trágicas en *Tiempo de silencio* adoptan un tono grotesco, especialmente en las escenas del prostíbulo, donde el mundo de las ninfas y las putas se confunden en lo esperpéntico (27). Este juego y yuxtaposición tragicómico o tensión trágica se alivia introduciendo el elemento grotesco, y lo esperpéntico resulta en un juego que ni eleva lo trágico ni rebaja lo degradante.

Max, en contacto con su envilecido mundo, llega a impregnarse de indignidad, especialmente cuando recibe el dinero destinado a pagar a los informantes («me dan dinero y lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna

---

(26) El público español se muestra insensible, como los que indiferentemente contemplan la actuación del poeta trágico, quizá por cierta incapacidad congénita para la emoción trágica. «El público español nunca mostró interés hacia la tragedia a la manera clásica... De ahí que Valle-Inclán, con su habitual mirada socarrona al mundo, pueda aludir con desdén a los héroes clásicos de la tragedia, incluyéndolos dentro de un marco inadecuado y hostil, al decir "héroes clásicos han ido a pasearse por el Callejón del Gato"». Luis Cernuda: *Poesía y Literatura*, II (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1961), p. 245.

Ramón Sender afirma sobre este punto: «Valle-Inclán pudo haber sido un gran poeta trágico como no le hemos tenido nunca en España, con una actitud excepcional para desenvolver y mostrar el mal que existe en las cosas por sí y la justificación fatal del sufrimiento y todavía, por encima de todo eso, la posibilidad de decorar ese sufrimiento con la misma grandeza de la protesta. Lo que le sobraba a Valle-Inclán para una empresa de esa naturaleza era su dandismo bradominesco»; «La tragedia no tolera el humor ni la ironía ni los efectos líricos por acumulación de lo grotesco ni otra actitud más que la elemental del hombre en la lucha épica con su destino», en Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia (Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1967), pp. 38-39.

(27) Cuando la vieja puta Charo se aleja Matías comenta: «—¿Marchó el consuelo de mi vejez? ¿Se alejó el báculo de mis pasos vacilantes? ¿Podré ver la luz del Sol ya nunca, ay de mí, triste Edipo? Electra, hija mía, no abandones a tu anciano padre» (pp. 89-90). A la cárcel la considera Pedro «enrevesado vericuetto cretense» (p. 184); al policía de turno, «mágico de las catacumbas, duchero divino», y a su recorrido, «periplo nocturno hacia la aún no explorada Nausicaá» (p. 102), etc.

vez el fondo de los reptiles», p. 1569). En Pedro, aparece igualmente esta cobarde actitud al no llevar nunca sus acciones a las últimas consecuencias, y así vemos cómo después del incidente del aborto reniega de su responsabilidad, escondiéndose en casa de Matías para caer al fin, moralmente anestesiado, en el vil mundo de los habitantes de la pensión. Pedro, en su lucha contra el ambiente hostil, se queda siempre al límite de la decisión y nunca llega a realizar sus aspiraciones por pusilanimidad y apatía que terminan en lucubraciones y buenos propósitos.

Max llora «de impotencia y de rabia» ante la condena de su compañero de cárcel (p. 1549) y cuando se lo llevan «se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Expone un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego» (p. 1549), actitud patética que provoca la compasión del lector-espectador ante el débil Max. Pedro, ante su derrota final, se desespera de no estar desesperado, y, al alejarse de Madrid, racionaliza el éxtasis a que ha sido condenado: «Somos mojamás tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado hasta que hagan su pequeño éxtasis silencioso» (p. 238). La emoción o compasión que sentimos por Pedro es trágica, aunque toda tragedia implica también un elemento de desesperación, ausente en este personaje (la conciencia de no estar desesperado representa igualmente un grado de desesperación).

El sentido trágico puede aplicarse a estas dos obras, donde se presentan situaciones conflictivas en que los personajes con el lector testimonian la absurda muerte de unos seres inocentes (el niño asesinado por las balas y el preso ejecutado por la ley de fugas en *Luces de bohemia*, y las muertes de Florita y Dorita en *Tiempo de silencio*). Max y Pedro han sido destruidos por fuerzas incontrolables, ciegas, para quedar finalmente ennoblecidos por el sufrimiento que supone la lúcida aceptación de su destino. Max muere después de haber agotado todas las posibilidades de enfrentamiento con el absurdo, y Pedro seguirá viviendo con la esperanza de realizarse en un problemático futuro. Pedro ha sido desposeído de su cotidianidad, de su capacidad de protesta, pero no de su aptitud para pensar y proyectar.

## EXISTENCIALISMO

La absurda experiencia de la condición humana del esperpéntico personaje valleinclanesco —héroe con «luces que no todos tienen» (página 1544)— concluye con la visión alienante de Max, que unas veces

desemboca en el humor y otras en la compasión. Las soluciones que la existencia humana plantea a Max se le aparecen como absurdas, y aunque el distanciamiento del creador, canalizado por la vertiente grotesca, parece anular el compromiso, éste se salva por la compasión del escritor —de la que naturalmente participa el lector-espectador— ante la incongruente lucha que el personaje lleva a cabo para justificar su existencia y la del mundo. Max, en su odisea, experimenta la náusea al no encontrar una explicación humanística a su problema y sólo a través del arte y la risa, su voluntad (28) queda patentizada al no querer proseguir su papel trágico. La diferencia de Max con el personaje existencialista sartriano es que la nota filosófica, abstracta, que el autor francés otorga al personaje, se resuelve en el español en la nota esperpéntica cuando Max llega a darse cuenta de que su tragedia no es ni siquiera absurda. La realidad española y la condición humana no le han permitido ser trágico, y lo grotesco, artísticamente tratado, se convierte en su única salvación. La dialécticidad de lo absurdo presupone un plano idealista, dimensión romántica de escepticismo crítico que caracteriza la actitud de estos dos escritores ante la degradante realidad.

Pedro, en *Tiempo de silencio*, al experimentar la imposibilidad de una modificación de su ser y medio que él creía transformables, opta por la risa como forma de liberación, y en su mórbido racionalismo se equipara a Cervantes: «Su locura —la de Don Quijote— (si bien se mira) sólo consiste en creer en la posibilidad de mejorarlo. Al llegar a este punto es preciso reír, puesto que es tan evidente —aun para el más tonto— que el mundo no sólo es malo, sino que no puede ser mejorado en un ardtype. Riamos, pues» (p. 63).

El absurdo español aparece superado en ambos autores mediante la ironía que demiúrgicamente los aleja de la realidad para expresar el desacuerdo entre lo que las cosas son y lo que deberían ser, condenando a la vez el contexto histórico o humano que impide la existencia de un mundo más cuerdo, más justo. Aunque esta actitud de Valle-Inclán y Martín Santos ocasionalmente se resuelve en burla hacia sus personajes, la compasión, condición necesaria para el humor (29), siempre queda salvada.

(28) Falta de voluntad que el ministro identifica con el inconformismo de Max, «ahí tiene usted un hombre a quien le ha faltado el resorte de la voluntad» (p. 1570).

(29) «Sourire en dehors, pleurer en dedans, créer un personnage comique, mais pas assez pour étouffer toute compassion, c'est là, à mon avis, la perfection humoristique». Roméu R.: «Les divers aspects de l'humour dans le roman espagnol moderne», en *Bulletin Hispanique*, t. XLIX, 1947, p. 71. «Luis Martín Santos, como antes Cervantes, narra la derrota de sus personajes, el naufragio de una ilusoria libertad frente a la compulsividad de un medio hostil a todo género de empresas ingenuamente reformadoras, y hoy como ayer la amargura del narrador se carga de feroz ironía para impedir que la lucidez del lector naufrague en un

La libertad condiciona el problema de la nada, porque la libertad precede a la esencia del hombre, la hace posible. La pregunta no es si Max y Pedro son libres, sino si hay libertad. La libertad existencial —el que uno elija— es parte constitutiva, integral del hombre, y al elegir se asume la realidad haciéndose cargo del ser «para sí». Esta libertad que el hombre tiene para elegir no afecta —según se deduce de *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio*— a nada y el juego mecánico a que se ven sometidos los personajes refleja el grado de alienación en una sociedad que ni elegir les deja, porque todo acto libre exige una alternativa, ya que la libertad es acción que sólo se ejecuta sin represión física o psicológica. El títere en que se ha convertido al hombre, a quien se le ha impedido toda elección auténtica, es una forma de acusación contra la irracionalidad en que el ser humano vive atrapado, como parte de un mundo donde la locura, lo absurdo se trata de reglamentar y presentar como algo orgánico, armónico. La libertad de Pedro, al fracasar en el alienado medio español, provoca en el lector el sentimiento de la náusea (30).

El hombre no puede escapar de su naturaleza humana y tanto Max como Pedro se nos presentan definidos por una mezcla de lucidez y debilidad. A Max lo hemos visto aceptando un sueldo que le lleva al autodesprecio y somos testigos de cómo Pedro sucumbe a las tentaciones de Dorita, sintiéndose como un gallo (p. 98), o envidiando la burguesa vida de su amigo Matías (p. 139). El comportamiento empírico de los dos personajes nos va descubriendo a través de todos sus actos el grado de responsabilidad y culpa que ambos asumen.

En Pedro, la ruptura contra lo absurdo no se traduce en protesta ante la irracionalidad (31), y la apatía, la certeza de lo estéril de su

estéril sentimiento de piedad. Alienado en un destino que creía obra suya y que no era, sin embargo, más que una imposición de su medio, Pedro, como antes Don Quijote, ha fracasado. La razón de su fracaso, en consecuencia, radica en lo ilusorio de su elección». Juan Carlos Curuchet. «Luis Martín Santos, el fundador», en *Cuadernos Ruedo Ibérico* (18), abril-mayo 1968, p. 7.

(30) En Pedro, el rompimiento con lo irracional no se traduce, como señala José Schraibman, al comparar Mersault de *L'Etranger*, con Pedro, en protesta. Mersault simbólicamente ejecuta, como dice Schraibman, una explosiva protesta al disparar contra el árabe, mientras que en Pedro sólo observamos evasivas en relación al enfrentamiento con el absurdo («Intentando dar olvido a lo que de absurdo tiene la vida», p. 92; «El tiempo pasa, me lleva. Voy en el tiempo, nunca he vivido el tiempo de mi vida», p. 179; «Se volvió airado al Muecas para decirle: "Canalla", o para gritar: "Trae una ambulancia, pero ya entraba..."»), página 141, etc. Coinciden Mersault y Pedro en la rebelión humana que concluye con el sacrificio del primero en su visita al cura y en el autosacrificio de Pedro en sus últimos pensamientos sobre el ascetismo católico. El artículo de Schraibman en colaboración con Sherman H. Eoff se titula «Dos novelas del absurdo: "L'Etranger" y "Tiempo de silencio"», en *Papeles de San Arnadans*, CLXVIII, marzo 1970, pp. 213-239.

(31) «Son esprit déductif trouve un remède à ses maux: il s'annihile complètement, faisant taire sa conscience, source de scrupules moraux et de remords, pour goûter une tranquillité dérisoire. Il tue en lui la grandeur de l'homme en assujettissant intelligence et pensée à la "bête" qui por sa l'âcheté triomphe». Françoise Péne: *Trois romans sur le Madrid des années 50*, Diplôme d'Etudes Supérieures, Toulouse, Faculté des Lettres, June 1971, p. 206.

intento o imposibilidad de rebelión por no existir la libertad, le conducen al silencio. El encarcelamiento de Pedro dota a éste de una «seguridad» perfecta, idónea situación en la que no ha de tomar ninguna resolución («No puedo hacer nada; luego no puedo equivocarme. No puedo tomar ninguna solución errónea», p. 176), ya que el presupuesto fundamental de la libertad —que Pedro trata de evitar— es la aceptación de las condiciones que ésta trae aparejada. Pedro intenta convencerse de que la cárcel va a enriquecer su experiencia y que su encierro es producto de un acto voluntario, aunque, por otro lado, sus disquisiciones nos descubren que la libertad sin alternativas constituye un acto de futilidad: «Eres un ser libre para dibujar o bien hacer una raya caída y nadie te lo puede impedir» (p. 180), o «Si guarda su fondo de libertad que le permite elegir lo que le pasa, elegir lo que le está aplastando» (p. 177). Apacigua Pedro su angustia autojustificándose en sus planes para un hipotético futuro, creyendo (o haciéndose creer) que la libertad puede realizarse en la trascendencia, pero consciente igualmente de que la trascendencia no se realiza en lo humano.

*Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio* traducen la falta de sentido, la inanidad del vivir español. Max y Pedro son dos víctimas inocentes que se creen culpables y con rabia declaran su impotencia, frenéticamente en Max y silenciosamente en Pedro. El caótico mundo en que se mueven autores y personajes queda salvado en la creación artística de dos obras que marcan sendos hitos en el campo literario español.

JOSE ORTEGA

Humanistic Studies Division,  
The University of Wisconsin-Parkside  
KENOSHA, Wisconsin 53140 (USA)

#### APENDICE BIBLIOGRAFICO SOBRE LA OBRA DE LUIS MARTIN SANTOS

- AUMENTE, J.: «Un libro póstumo de Luis Martín Santos», *Insula* (220), marzo 1965, p. 12.
- BOSCH, R.: *La novela española del siglo XX*, II (Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1970), pp. 159-160.
- BUCKLEY, R.: *Problemas formales en la novela contemporánea* (Barcelona: Ediciones Península, 1968), pp. 195-206.
- CABRERA, Vicente: «*Tiempo de silencio*», *Duquesne Hispanic Review*, año 4, núm. 1, 1972, pp. 31-38. «Elaboración temática y técnica de *Tiempo de*



- silencio de Luis Martín Santos*», *Sin Nombre*, vol. III, núm. 3, enero-marzo 1973, pp. 64-70.
- CARENAS, Francisco: «Psicología, lenguaje y existencia en *Tiempo de silencio*», pp. 117-145 del libro *La sociedad española en la novela de postguerra* (Nueva York: Eliseo Torres & Sons, 1971).
- CARRASQUER, Francisco: «Por fin, un gran escritor: Luis Martín Santos», *Norte*, año V, núm. 1, enero-febrero 1964, pp. 13-15.
- CASTELLET, J. M.: «Tiempo de destrucción para la literatura española», *Imagen*, 1, 15 julio 1968.
- CASTILLA DEL PINO, C.: «Prólogo a la obra psiquiátrica de Luis Martín Santos», en *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1964), pp. III-XIV.
- CLOTAS, Salvador: «Prólogo a los *Apólogos* de Martín Santos» (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1969), pp. 7-19.
- CONTE, Rafael: «En el umbral del misterio: Luis Martín Santos y su *Tiempo de destrucción*», *Insula*, julio-agosto 1975, núms. 344-345, p. 25.
- CORRALES EGEA, J.: *La novela española actual* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1971), pp. 142-145.
- CRISPIN, John: «*Apólogos*» (Reseña), *Books Abroad*, primavera 1971, p. 287.
- CURLEY, Thomas: «Man Lost in Madrid» (Reseña), *The New York Times Book Review*, noviembre 29, 1964, p. 57.
- CURUCHET, J. C.: «Luis Martín Santos, el fundador», *Cuadernos Ruedo Ibérico* (17), febrero-marzo 1968, pp. 3-18, y núm. 18, abril 1968, pp. 3-15.
- CHANTRAINE DE VAN PRAAG, J.: «*Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Langues Néo-Latines* (175), diciembre 1965-enero 1966, pp. 39-45.
- DPAZ, J. W.: «Luis Martín Santos and the contemporary Spanish novel», *Hispania*, mayo 1968, pp. 232-238. «Martín Santos, L.: *Apólogos*» (Reseña), *Hispania*, vol. 54, núm. 2, mayo 1971, p. 396.
- DOMENECH, R.: «Ante una novela irrepetible», *Insula* (187), junio 1962, p. 4; «A la muerte de Luis Martín Santos», *Triunfo* (1), enero 1964; «Luis Martín Santos», *Insula* (208), marzo 1964, p. 4.
- DUQUE, AQUILINO: «Un buen entendedor de la realidad (Luis Martín Santos)», *Índice* (185), mayo 1964, pp. 9-10.
- FEAL DEIBE, Carlos: «Consideraciones psicoanalíticas sobre *Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI (3), 1970-1971, pp. 117-124.
- FERRERAS, J. I.: *Tendencias de la novela española actual (1931-1969)* (París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970), pp. 187-189.
- FIGUEROA, Fernández: «Notas acerca de la novela contemporánea española», *Índice* (de Artes y Letras), 173, mayo 1963.
- GARCIA ATIENZA, Juan: «*Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos», *Cuadernos* (París), 63, agosto 1962, p. 88.
- GARCIASOL, Ramón de: «Un español malogrado: Luis Martín Santos», *Cultura Universitaria* (Caracas), XCII, junio-septiembre 1966, pp. 71-76.
- GEORGESCU, Paul Alexandru: «Lo real y lo actual en *Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX, 1971, pp. 114-120.
- GIL CASADO, P.: *La novela social española* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1968), pp. 274-290.

- GRANDE, Félix: «Luis Martín Santos: *Tiempo de silencio*», *Cuadernos Hispanoamericanos* (158), febrero 1963, pp. 337-342.
- GUILLERMO, E., y HERNANDEZ, J. A.: *La novelística española de los 60* (Nueva York: Eliseo Torres Literary Studies, 1971), pp. 43-64.
- GULLON, Ricardo: «Mitos órficos y cáncer social», *El Urogallo* (17), 1972, pp. 80-89.
- HERNANDEZ, Tomás: «Anotaciones al vocabulario de *Tiempo de silencio*», *Cuadernos de Filología*, diciembre 1971, pp. 139-149.
- HOLZINGER, Walter: «*Tiempo de silencio*: an analysis», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII, núms. 1-2 (1972-1973), pp. 73-90.
- MAINER, José-Carlos: «Prólogo a *Tiempo de destrucción*» (Barcelona: Editorial Seix-Barral, S. A., 1975), pp. 9-42.
- MORAN, Fernando: *Novela y semidesarrollo* (Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1971), pp. 381-389.
- ORTEGA, José: «Compromiso formal de Martín Santos en *Tiempo de silencio*», *Hispanófila* (37), 1969, pp. 23-30. «La sociedad española contemporánea en *Tiempo de silencio* de Martín Santos», *Symposium* (22), 1968, pp. 256-260. «Realismo dialéctico de Martín Santos en *Tiempo de silencio*», *Revista de Estudios Hispánicos*, abril 1969, pp. 33-43.
- PENE, Françoise: *Trois romans sur le Madrid des années 50 (Funcionario público, de Dolores Medio; Nuevas amistades, de García Hortelano; Tiempo de silencio, de Martín Santos)*, Diplome d'Etudes Supérieures. Toulouse, 1967, pp. 168-252.
- RENAUD, Tristán: *Lettres Françaises*, 19 al 25 de diciembre de 1963.
- ROBERTS, Gemma: *Temas existencialistas en la novela española de postguerra* (Madrid: Gredos, 1973), pp. 129-204.
- ROJAS, Carlos: «Problemas de la nueva novela española», pp. 126-235, en *La nueva novela europea* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968).
- ROMERA CASTILLO, J.: «Luis Martín Santos: entre la auscultación de la realidad y el análisis dialéctico», *Insula* (358), 1976, p. 5.
- ROMERA CASTILLO, J.: «Pluralismo crítico actual en el comentario de los textos literarios. Aproximación estructuralista, psicocrítica y sociológica a *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos». Tesis doctoral.
- ROMERO, Público O.: «La estructura mitológica en *Tiempo de silencio*». Inédito.
- ROUQUIE, Alain: «Situation de Luis Martín Santos», *Les Langues Modernes* (1.014), 30 de enero-5 de febrero 1965, pp. 97-100.
- SANTOS AMESTOY, D.: «Luis Martín Santos: *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*», *Cuadernos Hispanoamericanos* (183), marzo 1965, pp. 657-663.
- SCHRAIBMAN, J., y S. EOFF: «Dos novelas del absurdo: *L'Etranger* y *Tiempo de silencio*», *Papeles de Son Armadans*, CLXVIII, marzo 1969, pp. 213-239.
- SEALE, Mary L.: «Hangman and victim: an analysis of Martín Santos *Tiempo de silencio*», *Hispanófila* (44), enero 1972, pp. 45-52.
- SEQUELA, GILBERTE: «Luis Martín Santos. La temporalité et l'inconscient», en *Le temps et la mort dans la philosophie espagnole contemporaine*, Presses Universitaires de France. Privat, 1968, pp. 67-71.
- SOBEJANO, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo* (Madrid: Editorial Prensa Española, 1970), pp. 352-365.

- SUAREZ GRANDA, J. L.: *La obra literaria de Luis Martín Santos*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1966, 92 pp.
- VILANOVA, Antonio: «*Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos», *Destino* (1.318), 10 de noviembre de 1962, p. 51.
- VILLARINO, Alfonso: *Análisis e interpretación de «Tiempo de silencio»*. Tesis doctoral, Case Western Reserve University (USA), 1972.
- VILLEGAS, Juan: «La aventura en un mundo mitificadamente desmitificado; *Tiempo de silencio* de Martín Santos», cap III de *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona: Editorial Planeta, 1973, 203-230).