

Lenguaje y silencio:  
la ausencia de comunicación en *Tiempo de silencio*

Francisco Javier Novoa Blanco

Grado en Español: Estudios  
Lingüísticos y Literarios.  
Facultade de Filoloxía

Director del TFG:  
Juan Alberto Sucasas Peón  
14 de junio del 2016



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

## Índice

Resumen	3
1. Introducción	4
2. El yo y el silencio: los monólogos de Pedro en <i>Tiempo de silencio</i>	9
2.1. Primer monólogo: la importancia del lenguaje	10
2.2. Segundo monólogo: pensamiento y lenguaje	11
2.3. Tercer monólogo: lenguaje y silencio	16
3. El silencio, barrera entre el yo y el otro: los diálogos en <i>Tiempo de silencio</i>	22
3.1. Clase social y silencio	24
3.2. Habladuría y diálogo	30
3.3. Trama y silencio	36
4. Conclusiones	44
Bibliografía	47

## Resumen

En este trabajo, se analiza el papel que desempeña el silencio como núcleo temático en la novela de Luis Martín-Santos *Tiempo de silencio*. *Tiempo de silencio* supone un viraje en la narrativa española de posguerra, con la que se pasa del neorrealismo imperante en la década de los cincuenta a la novela experimental de los sesenta. Para analizar la importancia del silencio en la obra, se entiende este como un elemento que dificulta o anula la comunicación partiendo como base de las ideas de Martin Heidegger (filósofo cuya obra era bien conocida por Martín-Santos) acerca del habla y el lenguaje. También se toma en consideración el ideario político del autor, de raíces marxistas, especialmente en lo relativo al papel que el silencio desempeña en los diálogos entre personajes que representan distintas clases sociales. Un tercer elemento de comparación lo proporciona la filosofía y la obra literaria de Jean-Paul Sartre, cuya importancia en la novela ha sido destacada por cierta corriente crítica que ha estudiado en profundidad la importancia del pensamiento del filósofo francés en la novela de Luis Martín-Santos.

## 1. Introducción

Si observamos con atención la producción narrativa del siglo XX en España, enseguida llegaremos a la conclusión de que no resulta tarea sencilla establecer un canon que nos permita incluir las obras de mayor interés mientras mantenemos un número limitado de ellas en sus confines, lo que resulta necesario en cualquier canon, aunque solo sea con el objetivo de plantear una lista de lecturas para un curso de literatura. La elevada producción narrativa, que comienza a despegar durante la posguerra para establecer la actual hegemonía de la novela en el mercado editorial, así como la enorme variedad de obras publicadas, tanto en lo que respecta a la forma como en el contenido, dificulta la tarea de sintetizar en una lista limitada tan solo un pequeño número de novelas que todo el que pretenda saber sobre narrativa española del siglo XX debería leer. A lo que se añade la cercanía de muchas de estas obras a nuestro presente, lo que constituye un importante elemento de posible subjetividad a la hora de valorar críticamente estos textos.

Precisamente esta problemática es la que se plantean Joan Lipman Brown y Crista Johnson en su artículo del 1995 «The Contemporary Hispanic Novel: Is There a Canon?». En esta publicación, las autoras analizan las listas de obras de lectura obligatorias de un gran número de universidades de los EE. UU. en las que se imparten cursos de literatura española del siglo XX. Sus conclusiones vienen a confirmar esta dificultad, pues las investigadoras de la Universidad de Delaware encuentran una inusitada variedad en estas listas de lecturas, aunque algunas novelas destacan, sin duda, por su elevado porcentaje de aparición. De esta manera, afirman que «for Spain there was only one canonical novel. Luis Martín-Santos' 1962 *Tiempo de silencio* was represented on 79 percent of the lists» (Brown y Johnson 1995: 254). La única novela completa de Martín-Santos ocupa, de acuerdo con este estudio, un lugar más central en

el canon que otras como *La familia de Pascual Duarte*, *La Colmena*<sup>1</sup> o *El Jarama* (vid. Brown y Johnson 1995: 259).

Lo cierto es que la novela del donostiarra Luis Martín-Santos Ribera (1924-1964) vino a funcionar como un auténtico revulsivo en la narrativa española de principios de los años sesenta ya desde antes de su publicación, cuando su autor la presentó a finales de los 50 al I Premio Pío Baroja con el pseudónimo de Luis Sepúlveda, pues «a pesar del reconocimiento casi unánime de la grandeza de la obra [...] sólo quedó finalista por razones claramente políticas y el premio se declaró desierto debido a las discrepancias y conflictos que se produjeron» (Morales Ladrón 2005: 30). Desde su publicación, a caballo entre los años 1961 y 1962 en la editorial Seix Barral, la discrepancia y el conflicto se situó en el ámbito de la crítica y, en esta ocasión, por motivos puramente literarios.

En las distintas interpretaciones que se le han dado a *Tiempo de silencio* podemos distinguir entre dos acercamientos distintos a la novela. El primero de ellos se realiza desde un enfoque sociológico, entendiendo la obra como una iniciadora de lo que algunos críticos han venido en llamar nueva novela social (vid. Brown 1982: 62) en la que incluso se han destacado algunos elementos de determinismo social (vid. Franz 1983: 331). Frente a esta lectura, otros autores proponen todo lo contrario<sup>2</sup>. Así, Janet Winecoff Díaz defiende que lo que ella denomina *nueva ola*, tendencia de la que Martín-Santos sería el iniciador, «reacts strongly against the concept that literature must change society, and that the writer's function is essentially that of activist or reformer» (Winecoff Díaz 1976: 112)<sup>3</sup>, afirmación que

---

1 Aunque es necesario remarcar que, si en lugar de establecer el listado por obras lo hacemos por autores, Camilo José Cela aparece en un total del 98 % de las listas de lectura estudiadas, mientras que Martín-Santos ocupa un segundo lugar con un 79 %, lo que es comprensible teniendo en cuenta que Cela es un autor con múltiples obras consideradas canónicas (las dos mencionadas son un buen ejemplo), mientras que Martín-Santos tan solo publicó una novela completa.

2 Winecoff Díaz sintetiza la temprana recepción crítica de la novela y remarca también cómo esta no fue tenida en cuenta hasta su traducción al francés (vid. Winecoff Díaz 1968 :234)

3 Podemos incluir en esta reacción frente a la interpretación social de la novela la afirmación de Michel Ugarte: «if social criticism is the dominant factor of the novel, Martín-Santos wrote a book that was outdated even before it was published» (Ugarte 1981: 343).

contradice lo que el propio Martín-Santos contestaba a esta autora en un formulario acerca de la función del escritor en la sociedad: «su función es la que llamo desacralizadora-sacrogenética. Desacralizadora– destruye mediante una crítica aguda de lo injusto. Sacrogenética– al mismo tiempo colabora a la edificación de los nuevos mitos que pasan a former [sic] las Sagradas Escrituras del mañana» (ap. Winecoff Díaz 1968: 237).

Otra postura es la que sostiene Gemma Roberts, quien afirma respecto a *Tiempo de silencio* que «se ha insistido mucho, tal vez demasiado unilateralmente, en las implicaciones político-sociales de esta novela» (Roberts 1973: 134). Es precisamente Gemma Roberts, al incluir un análisis de la obra en el capítulo IV de *Temas existenciales en la novela española de postguerra* (1973) la que marca la segunda tendencia interpretativa de *Tiempo de silencio*, su lectura como una novela existencial, aun sin negar, como veremos, su contenido social. Esta interpretación existencial toma como base la filosofía de Sartre, muy presente en la obra de Martín-Santos, y reduce la novela a la historia del fracaso del proyecto vital de su protagonista.

Ambas perspectivas comienzan a acercarse durante los años ochenta, en los que se publican diversos trabajos monográficos de gran importancia sobre la obra, como *Construcción y sentido de Tiempo de silencio* (1988) de Alfonso Rey o *Ironía e historia en Tiempo de silencio* (1985) de Jo Labanyi. Podemos argumentar que estos trabajos siguen la estela que marca Gonzalo Sobejano, quien fue el primero en intentar superar la barrera entre la interpretación social y la existencial al considerar a *Tiempo de silencio* como una novela estructural, término en el que tenían cabida los conceptos de novela social y de novela existencial (vid. Sobejano 1975: 546). En esta época también ven la luz muchos trabajos precisamente sobre los elementos estructurales de la novela y sobre su lengua y estilo, como la guía de lectura que publica Juan Luis Suárez Granda en 1986 en la editorial Alhambra.

En los últimos años el número de publicaciones sobre la novela de Martín-Santos parece haber ido disminuyendo gradualmente, pero, aun así, se realizan contribuciones interesantes desde otras perspectivas críticas, aportando a la obra una visión de género (como la que realiza Freire Silka en su artículo sobre el personaje de Ricarda publicado en el año 1990) o la necesaria perspectiva comparada en una obra que ve en Luis Martín-Santos «el primer escritor español que, rompiendo con la tradición narrativa anterior, inició un proceso de renovación de la novela incorporando todo un conjunto de experimentos lingüísticos y literarios de tipo joyceano» (Morales Ladrón 2005:16), nos referimos a *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín-Santos* de Marisol Morales Ladrón.

Si bien la comparación entre la obra de James Joyce y la del autor de *Tiempo de silencio* recibe un gran impulso con ese estudio, todavía quedan muchos enfoques dentro del ámbito de la Literatura Comparada con los que podemos abordar la única novela completa de Martín-Santos. Esto es precisamente lo que planteamos con este trabajo, que intentará profundizar en lo que, a nuestro juicio, constituye uno de los núcleos temáticos de la obra y que, hasta ahora, no había sido tratado de forma monográfica por la crítica. Ese núcleo temático no es otro que el papel que el silencio desempeña en una obra que lleva por título, precisamente, *Tiempo de silencio*.

Para lograr esto, nos atendremos a la definición de Literatura Comparada que Henry Remak propone en *Comparative Literature: Method and Perspective* (1961), en la que incluye dentro de la disciplina la comparación entre la literatura y «otras zonas del saber y la creencia como las artes [...], la filosofía,...» (ap. Guillén 2005: 123) pues, precisamente, creemos poder demostrar que la concepción de silencio que emplea Martín-Santos en su novela tiene una base profundamente filosófica. Aun así, debemos tener en cuenta la objeción que Claudio Guillén expone ante una definición que, a su juicio, supone «abrir

desmesuradamente el compás, encareciendo todo elemento, toda actividad cultural que pueda intervenir en los estudios comparativos» (Guillén 2005: 123). Esta objeción es, sin embargo, relativa, pues el propio Guillén plantea poco después una pregunta acerca de este comparatismo interdisciplinar:

...¿desemboca en el comparatismo literario propiamente dicho? En algunos casos pienso que sí [...]. El centro de gravedad sigue siendo la literatura [...]. Aludo a todo fundamento o inspiración [...] de una obra de más o menos pura literatura. Aludo al estudio de fuentes [...], el de temas y hasta el de formas (Guillén 2005: 124).

Para ceñirnos al comparatismo literario, por tanto, nos atendremos al estudio de este tema en la obra concreta, basándonos siempre en lo escrito en la novela. Además, lo haremos limitándonos, a pesar de que el tema del silencio ha sido tratado extensamente durante el siglo XX (tanto en la filosofía, como en la literatura y las demás artes), a aquellas influencias filosóficas que podemos señalar directamente en la obra o trayectoria vital del autor, y que nos conducen a la división binaria del cuerpo de este trabajo.

En un primer momento, analizaremos cómo destaca Martín-Santos la importancia del silencio en la relación del yo consigo mismo. El propio autor de la novela era psiquiatra de profesión, pero practicaba una psiquiatría marcada por el existencialismo, que conocía bien a juzgar por la influencia que en su obra tuvo el pensamiento de autores como Jean-Paul Sartre, como destaca la lectura existencial de *Tiempo de silencio* que ya hemos comentado, o Martin Heidegger. Precisamente, como veremos, la influencia de este último autor al que leyó, probablemente, en el original<sup>4</sup> resultará fundamental para nuestro análisis, pues tanto en Martín-Santos como en Heidegger el silencio se entiende vinculado al habla, a la capacidad de

---

4 Luis Martín-Santos no solo había estudiado alemán, sino que además preparó su tesis en este país (vid. Morales Ladrón 2005: 26). Con respecto a su conocimiento de la obra de Heidegger, este queda patente en el hecho de que uno de sus escritos ensayísticos «La psiquiatría existencial» (publicado en la edición de Salvador Clotas de los *Apólogos*) es en realidad una síntesis de la obra más importante del filósofo alemán: *Ser y tiempo*; aun cuando el propio concepto de psicoanálisis existencial no es una creación de Heidegger, sino de Sartre.



comunicación del ser humano. Para analizar la relación del yo consigo mismo nos centraremos en los tres monólogos que el autor pone en boca del protagonista de *Tiempo de silencio*, en los que se incluyen las reflexiones más directas sobre el silencio en toda la novela.

En segundo lugar, y al igual que en la crítica sobre nuestro autor hay una vertiente existencial y otra social, nos centraremos en una perspectiva más sociológica del tema del silencio al analizar cómo actúa en las relaciones entre los distintos personajes y grupos sociales representados en la novela. Para ello debemos entender que Martín-Santos tenía también una importante base de filosofía marxista<sup>5</sup>, pues militó en el PSOE previo al Congreso de Suresnes lo que le llevó a pasar algunas temporadas en prisión (*vid.* Morales Ladrón 2005: 28). Llegó incluso a desempeñar cargos de responsabilidad en la Ejecutiva de este partido, aunque acabaría dimitiendo de los mismos (*vid.* Lázaro 2009: 200). Aun así, es necesario señalar que en *Tiempo de silencio* «la influencia del marxismo [...] es más amplia y difusa [que la del existencialismo]» (Rey 1988: 192), sin que esto quiera decir que no tenga una importancia fundamental en la novela.

## 2. El yo y el silencio: los monólogos de Pedro en *Tiempo de Silencio*

En una de las obras no publicadas en vida de Martín-Santos, su apólogo «El cementerio considerado como lugar de meditación», el narrador comienza matizando la célebre sentencia aristotélica «el hombre es un animal racional»<sup>6</sup> y transformándola en «el hombre es un animal meditativo» (Martín-Santos 1970: 38). Este cambio de uno de los principios básicos que ha

---

5 Que se refleja también en otro de sus breves ensayos «Dialéctica, totalización y concienciación», del que hablaremos más adelante (2.3.).

6 El texto aristotélico en el que se basa esta máxima es, en realidad: «Ahora bien, los otros animales viven principalmente con la naturaleza y rara vez algunos también con los hábitos; en cambio, el hombre con la razón, ya que sólo él tiene razón» (Aristóteles 1981: 303). Sin embargo, la traducción de este pasaje siempre ha resultado problemática debido a la polisemia del término griego *logos*. Heidegger, de hecho, entiende esta reflexión aristotélica como «el hombre es un ser vivo que tiene *su propio ser en el diálogo y en el habla* (cursiva en el original)» (*ap.* Escudero 2011: 5). La base de esta interpretación está en su traducción de *logos* como *lenguaje*, como *habla*, que será crucial para las ideas heideggerianas al respecto de estos temas y que iremos desgranando a lo largo de este trabajo.

regido la filosofía occidental (al menos en sus corrientes más racionalistas) desde sus inicios da una idea de la importancia que el autor, desde su formación y experiencia como psiquiatra, concede a la interioridad del individuo. La interioridad del individuo que se transforma en el ámbito de la ficción en la interioridad de los personajes expresada a través del monólogo interior, al menos en lo que respecta a *Tiempo de silencio*.

En esta novela se emplea con profusión esta técnica narrativa (una de las muchas deudas de Martín-Santos con Joyce) para hacer avanzar la trama y, especialmente, para caracterizar a los personajes. El mismo autor, ante un cuestionario enviado por Janet Winecoff Díaz, caracteriza estos monólogos de *dialécticos* pues permiten combinar el «interior monologue with the objective narration of exterior action» (Winecoff Díaz 1968: 235). Esta preocupación por reflejar ambas realidades (la interior y la exterior) da como resultado, en palabras del propio autor «una amalgama violenta enriquecedora de contenido [...] pero respetando estrictamente las leyes de la sintaxis castellana...» (ap. Winecoff Díaz 1968: 235).

## 2.1. Primer monólogo: la importancia del lenguaje

Ya desde el primer momento de la novela, monólogo interior y narración objetiva se manifiestan unidos, y esta unión se presenta al lector en la primera frase del monólogo de Pedro que abre *Tiempo de silencio*: «Sonaba el teléfono y he oído el timbre»<sup>7</sup> (Martín-Santos 2013: 7). Gustavo Pérez Firmat analiza esta frase como un encuentro entre un hecho material y su correlato mental, que se expresan, respectivamente, mediante los dos verbos: *sonar* y *oír* (vid. Pérez Firmat 1981: 205). En su análisis, Pérez Firmat también destaca la importancia de lo sonoro en el arranque de la novela, al tomar como inicio de toda narración un vacío que debe ser llenado y afirmar que «what covers the lack of material means is a plenitude of

---

<sup>7</sup> En lo relativo al respeto a la sintaxis mencionado por Martín-Santos, esta frase produce la sensación en el lector de una «slight paradox» (Pérez Firmat 1981: 205) por la extraña combinación del imperfectivo con el perfectivo, que, unidos por una conjunción coordinante, resulta poco usual en español.

sound, which, because of its strategic positioning, acquires symbolic value» (Pérez Firmat 1981: 205). Observamos, por tanto, que el sonido cobra importancia ya desde los primeros compases de la obra y que, además, se presenta vinculado con el hecho de la comunicación, del lenguaje; pues la finalidad del teléfono es, obviamente, la comunicación humana, como resalta el propio autor al referirse a este aparato más adelante en el mismo monólogo como «receptor-emisor» (Martín-Santos 2013: 8), dos de los elementos fundamentales en el esquema básico de la comunicación.

La importancia del lenguaje no solo está presente en el inicio de este monólogo, sino que además se destaca al final del mismo, en un tono que Carmen de Zulueta interpreta como «evidentemente grotesco» (Zulueta 1977: 302), con un marcado políptoton: «“Oye”, digo. “Diga”, dice» (Martín-Santos 2013: 15, pero también en Martín-Santos 2013: 14). En esta aparición del discurso directo dentro del monólogo interior (lo que ya de por sí obliga al lector a reflexionar sobre la voz narrativa), la figura retórica empleada destaca precisamente los *verba dicendi*, cuya proliferación, a todas luces redundante, es utilizada, a nuestro juicio, para destacar de nuevo esta importancia del lenguaje ya presente desde el inicio de la secuencia.

## **2.2. Segundo monólogo: pensamiento y lenguaje**

Como hemos visto, lenguaje y la comunicación son dos elementos que podemos relacionar en la novela con la interioridad del individuo, con ese *ser meditativo* con el que el autor define al hombre, y que tienen su manifestación literaria en la técnica del monólogo interior, que busca reflejar precisamente el flujo de conciencia del personaje. Sin embargo, ¿qué sucede cuando el personaje quiere librarse de ese meditar constante?, ¿qué pasa cuando la propia conciencia se convierte en algo no deseado? Martín-Santos aborda ese problema en el segundo de los monólogos de su protagonista que «presenta la lucha interna, la conciencia del

fracaso, el sentimiento de culpabilidad del protagonista» (Zulueta 1977: 303).

En este monólogo Pedro se halla en la cárcel, aislado del conjunto de la sociedad en esa celda «más bien pequeña» (Martín-Santos 2013: 204) que es descrita con minuciosidad en la secuencia anterior al mismo. Sin embargo, el aislamiento no es total porque «aunque [...] pudiera creerse que el silencio reina en aquellas confusas galerías, esta impresión es errónea y se debe a la escasez de señales acústicas significativas y a la escasa importancia, en el primer momento, de ruidos y rumores que, sin embargo, existen.» (Martín-Santos 2013: 207). A continuación, el autor enumera algunos de esos «ruidos y rumores», enumeración en la que incluye elementos exteriores e interiores al recinto, como, respectivamente, los cláxones y las risas de los niños de las detenidas (*vid.* Martín-Santos 2013: 205). Es notable la distinción que se establece entre ruidos y rumores puesto que refleja la división entre aquellos sonidos de procedencia humana (y, por lo tanto, relacionados con la comunicación y el lenguaje) y los que no lo son. Aun así, para los primeros, Martín-Santos emplea el término *rumores* que está relacionado semánticamente con otro término de origen heideggeriano: *habladuría*<sup>8</sup> (traducción habitual del término alemán *Gerede*). Este término es empleado por el propio autor en su resumen del *Ser y tiempo* de Heidegger, que lleva por título «La psiquiatría existencial»: «en las habladurías en lugar de utilizarse el habla para formular el sentido del ser-ahí, se contenta con repetir y transmitir lo que se habla» (Martín-Santos 1970: 124). Sobre este concepto heideggeriano de la habladuría, que evidentemente maneja el propio Martín-Santos, volveremos más adelante (3.2.); por ahora, nos interesa destacar que, aunque entre esas habladurías se encuentren ejemplos de lenguaje, no llegan a suponer una comunicación plena, pues no solo no alcanzan a «formular el sentido del ser-ahí», sino que, además, en este caso, aunque el protagonista perciba estos rumores, él no es el destinatario de los mismos.

---

8 En su segunda acepción, la Real Academia Española define *habladuría* como «rumor que corre entre muchos sin fundamento» (RAE 2014: s. v. *habladuría*).

El monólogo comienza resaltando la temática fundamental de la novela, tal y como la entiende Gemma Roberts, quien afirma que «si desde el punto de vista social, su tema es la enajenación, en un sentido filosófico podemos considerarla dominada por un tema más amplio que bien puede abarcar el anterior. Este es el tema del fracaso existencial, del cual la alienación es solo un aspecto» (Roberts 1973: 148). Así, las primeras reflexiones de Pedro tienen un tono marcadamente trágico que refleja este fracaso: «El destino fatal. La resignación.» (Martín-Santos 2013: 208). El texto continúa con este estilo de frases cortas (de hecho, en el caso mencionado, tan solo un sintagma nominal) en las que destacan la reiteración y el paralelismo sintáctico, que alcanza su punto culminante en la estructura *adverbio de negación + infinitivo* que se encuentra a lo largo de toda la secuencia.

Bajo esta estructura se presenta también otro de los temas de este monólogo, con una formulación que se reitera hasta en once ocasiones, generalmente a comienzo de párrafo (lo que remarca su importancia estructural en la secuencia): «No pensar» (Martín-Santos 2013: 209). Junto con esta oración, suelen aparecer variantes, como en el caso del siguiente ejemplo, donde la constante reiteración es evidente: «No pensar. No pensar. No pensar. Lo que ha ocurrido ha ocurrido. No pensar. No pensar tanto» (Martín-Santos 2013: 210)<sup>9</sup>.

Si volvemos a este concepto del hombre que presenta Martín-Santos en sus *Apólogos* («el hombre es un animal meditativo») podemos explicar sencillamente esta insistencia en el no pensar. Pedro, encerrado en su celda, es ya un ser enajenado, su fracaso existencial (aunque aún no ha llegado a sus últimas consecuencias) es evidente<sup>10</sup>. La enajenación, de hecho, aparece claramente reflejada en un momento en que cuestiona su posible culpabilidad en la muerte de Florita, lo que le lleva a dudar incluso sobre en qué persona gramatical debe

---

9 Aparecen también otras variantes como «sin pensar» o «no pienses» (ambas en Martín-Santos 2013: 212). En total, el verbo *pensar* aparece hasta en veintinueve ocasiones en este monólogo que ocupa seis páginas en la edición consultada.

10 Laura V. Sáñez afirma a este respecto que «el negarle a Pedro la enunciación de sus pensamientos ilustra su estado de alienación, pero más que nada contribuye a introducir en la percepción del lector un no-otro muy similar a la conciencia» (Sáñez 2011: 262)

dirigirse a sí mismo, evidenciando, así, una de las características más evidentes de la enajenación, la confusión yo-otro, o lo que Sáñez entiende como la aparición de un no-otro: «Tú no la mataste. Estaba muerta. No estaba muerta. Tú la mataste. ¿Por qué dices tú? – Yo.» (Martín-Santos 2013: 210). Su fracaso es aún mayor si tenemos que en cuenta que, engañado por las trampas del lenguaje (como veremos más adelante) él ha llegado a admitir una culpa que no le corresponde, y este fracaso se refleja en un conflicto entre su proyecto vital, en el que tiene que aceptar su «destino fatal» («Pero yo he querido estar aquí, fracasado...» [Martín-Santos 2013: 212]), y la facticidad, la objetividad de la situación, que Pedro intenta ignorar con ese «no pensar», un no pensar que remite al concepto de hombre como animal meditativo que mencionábamos y, que, a su vez, tiene su base en esa polisemia del término aristotélico *logos*, una razón que se presenta en la literatura mediante el lenguaje y que, además, en el marco de un monólogo interior, refleja la meditación del protagonista. En definitiva, ese no pensar refleja un intento por parte de Pedro por renunciar al lenguaje, a la razón que le dice que aunque esté apresado él no es el culpable de la muerte de Florita. Un no pensar<sup>11</sup> que es, en definitiva, un intento de sumirse en un silencio interior que fracasa de antemano por la propia verbalización de su deseo, un fracaso del que, además, el propio protagonista es consciente: «...porque lo que he querido es estar aquí solo, pensando; no, sin pensar» (Martín-Santos 2013:212).

Resulta de interés para nuestro análisis un relato de Jean-Paul Sartre, en el que el autor francés sitúa a su protagonista en una situación similar a la que está atravesando Pedro. En «El muro», Pablo, su protagonista, está encarcelado por las tropas de Franco en plena Guerra Civil Española a la espera de su fusilamiento y, aunque a lo largo de la mayor parte del relato no está solo (como es el caso de Pedro), sino acompañado de otros combatientes republicanos,

---

11 El no pensar, de nuevo, incide en la confusión alienante a la que está sometido, pues refleja un desdoblamiento interior entre un yo que emite la orden y otro yo que no puede acatarla.

sí que recuerda un momento de encarcelamiento anterior: «No eché de menos mi calabozo: allí no había sufrido frío, pero estaba solo; lo que a la larga es irritante» (Sartre 1975: 20). La soledad aparece aquí como algo difícil, como algo peor que el hecho de estar encerrado. Más adelante en el relato, uno de los compañeros del protagonista, Tom, entra en una curiosa rutina: «Necesitaba siempre hablar, sin ello no reconocía sus pensamientos» (Sartre 1975: 27). Observamos aquí esta relación problemática entre la ausencia de libertad, el lenguaje y el pensamiento: Tom, al igual que Pedro en *Tiempo de silencio* busca evitar sus pensamientos; pero, en lugar de intentar negarlos desde el silencio en un ejercicio de autofrustración, prefiere verbalizarlos constantemente para evitar la reflexión, la meditación. Vemos, por tanto, dos actitudes diferentes en ambos personajes ante una misma realidad, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que, aunque la base filosófica de Martín-Santos parte de las ideas de Sartre, acaba llegando a una conclusión distinta.

Observamos puntos en común importantes con las ideas sartreanas en este monólogo. Por un lado, el hecho del aislamiento de la soledad, que, como hemos visto, Sartre trata brevemente en su relato. El filósofo francés afirma que «para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por el otro» (Sartre 1999: 65). Teniendo esto en cuenta, ¿cómo es posible buscar una verdad sobre el yo sin la existencia del otro? Como vemos en el caso del protagonista de *Tiempo de silencio*, ante una búsqueda tan importante para él como la de su culpabilidad o no en la muerte de Florita, se produce la alienación, la confusión yo-otro, que tal vez no sea más que un mecanismo, una forma de inventarse a ese otro para obtener esa verdad. Por otro lado, Sartre también afirma que «aun cuando la angustia se enmascara, aparece» (Sartre 1999: 37) y es aquí donde vemos dos maneras distintas de enmascarar esa angustia en ambas narraciones. En «El muro», Tom se sumerge en el habla, o, mejor, en la habladoría; mientras que, en la novela de Martín-Santos, Pedro busca una solución en el

silencio, en el cesar de su propia meditación que lo define como humano. Aunque en el relato de Sartre ese método para enmascarar la angustia no resulte problemático, en *Tiempo de silencio* sí que lo es, porque acaba constatando una realidad que afecta a todo el planteamiento filosófico de Jean-Paul Sartre. Aun cuando intenta por todos los medios dejar de pensar, Pedro lo sigue haciendo, sigue meditando, y sus meditaciones le llevan a un tema crucial en todo el sistema filosófico sartreano. El filósofo francés afirma que «el hombre es libre. El hombre es libertad» (Sartre 1999: 42); sin embargo, ¿qué sucede cuando esta libertad es negada, como en el caso de nuestro protagonista? El final del monólogo refleja el pesimismo de Pedro, al mismo tiempo que aporta una visión irónica sobre la concepción del ser humano que plantea Sartre, pues si la única libertad que le queda es la del prisionero, la libertad de hacer una raya más grande que otra como dibujo en una pared, tal vez esta no sea libertad en absoluto<sup>12</sup> o deberíamos asumir que Pedro ya no es un hombre<sup>13</sup>:

Tienes libertad para elegir el dibujo que tú quieres hacer porque tu libertad sigue existiendo también ahora. Eres un ser libre para dibujar cualquier dibujo o bien hacer una raya cada día que vaya pasando como han hecho otros, y cada siete días una raya más larga, porque eres libre de hacer las rayas todo lo largas que quieras y nadie te lo puede impedir...

¡Imbécil! (Martín-Santos 2013: 214)

### 2.3. Tercer monólogo: lenguaje y silencio

Es en el último monólogo de Pedro donde las reflexiones sobre el lenguaje y el silencio se hacen más explícitas. Este monólogo ocupa, de hecho, dos secuencias, la primera de ellas muy breve, pero que resulta de interés debido a su «acumulación entre ecléctica y pedante de

---

12 Evidentemente, que estas sean las opiniones del personaje no implica que sean las del autor; aunque sí parece que Martín-Santos plantea aquí una reflexión sobre la filosofía sartreana, siempre con el matiz irónico que caracteriza a toda la novela.

13 Resulta interesante a este respecto la reflexión de Bajtin sobre la novela contemporánea, en la que uno de sus temas principales «es precisamente el de la non [*sic*] correspondencia del héroe con su destino y su situación. El hombre es superior a su destino, o inferior a su humanidad» (Bajtin 1989: 481-482).



citas<sup>14</sup>» (Zulueta 1977: 307), citas que condensan en un texto brevísimo referencias a Shakespeare, Goethe, Plauto, Protágoras o la Biblia, pasando por el romancero español tamizado a través de la *Profecía del Tajo* de Fray Luis de León con la aparición del tema de la Cava (*vid.* Zulueta 1977: 306).

El hecho de que la referencia a un tema tan antiguo en la poesía española como el del pecado de la Cava<sup>15</sup> sea la primera cita de este monólogo no parece casual, y más teniendo en cuenta que en la secuencia siguiente (la que cierra la novela) Pedro reflexiona sobre el lenguaje castellano, más concretamente, sobre sus orígenes, para acabar en una metáfora de cierta relevancia:

...de este tipo de hombre de la meseta que hizo historia, que fabricó un mundo, que partiendo de las planas de la Bureba comenzó a pronunciar el latín con fonética euskalduna y así, añadiendo luego las haches aspiradas convertidas en jotas de la morisma, se fabricó ese ariete con el que fue por el mundo dando tumbos... (Martín-Santos 2013: 281).

Partiendo de una visión, sin duda, simplista sobre el origen y la evolución de la lengua castellana, no obstante, se articula en este fragmento toda una perspectiva sobre el idioma en la que parece clave la inclusión de la frase «que fabricó un mundo». Con ella, se vincula la lengua con la creación de algo inmaterial<sup>16</sup>, de un mundo que es una realidad histórica («que hizo historia») en lo que podríamos entender como una referencia a la conocida sentencia de Nebrija «siempre la lengua fue compañera del imperio»<sup>17</sup> (Lozano 2011: 3). Es más, partiendo de la polisemia del verbo *fabricar*, Martín-Santos logra articular una significativa anfibología<sup>18</sup> que desemboca en la metáfora final convirtiendo la lengua en un ariete, es decir,

---

14 Sobre la importancia de las citas en la obra volveremos en las conclusiones.

15 Que aparece ya en romances como «Amores trata Rodrigo» (*vid.* Stefano 2010: 347-349) o «Los vientos eran contrarios» (*vid.* Stefano 2010: 349-351).

16 La cuarta acepción que se incluye en el Diccionario de la lengua española sobre *fabricar* es «hacer o inventar algo no material» (RAE 2014, s. v. *fabricar*).

17 Que, a su vez, se relaciona con una sentencia de San Agustín en su *De civitate dei*, XVI, IV: «dominatio imperantis in lingua est» (*ap.* Lozano 2011: 491).

18 La primera acepción del verbo recogida en el *DLE* es «producir objetos en serie, generalmente por medios mecánicos» (RAE 2014, s. v. *fabricar*).

en un instrumento militar, un instrumento de conquista. La lengua, por medio de esta metáfora pasa a pertenecer al ámbito de lo bélico, como instrumento de dominación que es, algo sobre lo que volveremos en las conclusiones.

Sin embargo, el punto culminante de este monólogo interior llega cuando Pedro reflexiona sobre su propia castración intelectual y metafórica. Tras un pasaje sobre cómo los turcos castraban a sus esclavos y los dejaban enterrados en la arena de la playa mientras gritaban de dolor, llegamos a un fragmento cuya importancia aparece resaltada por la inclusión en el mismo del propio título de la novela, lo que nos indica que nos hallaríamos ante una especie de reflexión final, de corolario o moraleja:

Pero ahora no, estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos de deuterones, o con los rayos gamma o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo. También castran como los rayos X. Pero yo, ya, total, para qué. Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido (Martín-Santos 2013: 282-283).

A la hora de analizar este pasaje, se debe proceder con cautela por la sencilla razón de que se trata, precisamente, de un fragmento extraído del monólogo interior de un personaje. ¿Hasta qué punto podemos afirmar que las conclusiones a las que llega Pedro sean las mismas que el autor pretende reflejar en su novela? El filósofo Gustavo Bueno señala precisamente este problema al comienzo de su investigación sobre el significado del sintagma *tiempo de silencio* en la novela: «no es inmediatamente evidente que la intención de este título fuera la de reproducir la idea que Pedro pudo tener del tiempo de silencio» (Bueno 1996: 58).

Siguiendo a este autor, su análisis de este importante pasaje de la novela indica claramente que los que hacen que Pedro viva en un tiempo de silencio «...no son motivos políticos específicos, aquellos que actúan en la España de la dictadura franquista [...]. Son motivos mucho más generales que actúan [...] en la España de Franco, pero sólo porque esa España es

un lugar, entre otros, de la sociedad universal» (Bueno 1996: 68-69). Es decir, el sintagma *tiempo de silencio* no es atribuido por Pedro al régimen dictatorial en el que vive, sino que se aplica en relación con un determinado momento en la evolución de la humanidad, un momento en el que «la técnica envuelve a los hombres, a sus pensamientos [...]: la tecnología reduce al silencio a cualquier otra forma de pensamiento humano» (Bueno 1996: 69). En efecto, en este breve fragmento destaca la referencia a la bomba atómica, cuyo descubrimiento y utilización por parte de EE. UU. en la II Guerra Mundial cambia el paradigma bélico y sumerge a toda la humanidad en el pánico nuclear que proliferó durante toda la Guerra Fría, ejemplo claro de cómo un determinado desarrollo técnico puede llegar a dominar el pensamiento humano.

La base de esta reflexión sobre la técnica la podemos encontrar, una vez más, en las ideas de Martin Heidegger, pues el filósofo alemán «entiende que el exceso de tecnificación y la huida de la necesidad de pensar están mutuamente implicados» (Chillón y Marcos 2015 :93). Es necesario remarcar que esto no es aplicable a toda la técnica en general, ya que Heidegger comparte con Aristóteles la idea de que «el saber técnico es una de las formas de estar en la verdad» (Chillón y Marcos 2015: 93-94); sin embargo, en el desarrollo moderno de la técnica se da lo que el filósofo llama «*emplazamiento (Ersetzbarkeit)*, esto es, la necesidad que la técnica tiene de considerar la naturaleza como una única y gigantesca estación de servicio y también al ser humano como reserva de existencias de lo que se ha llamado *material humano* (cursivas en el original)» (Chillón y Marcos 2015: 94). Es significativo que esta reflexión se incluya en la novela justo en el momento en que Pedro realiza su huida personal de la realidad madrileña y de los sucesos de los últimos días, pero también cuando «se ha hecho realidad el “no moverse”, el “no pensar” del monólogo de la cárcel» (Zulueta 1977: 309). En esta huida, además, se introducen por primera vez en la obra descripciones de paisajes naturales, y no

urbanos («ahí está el páramo, el largo páramo igual que una piel aplicada directamente sobre el esqueleto. En esta época, donde hay árboles rojo-dorados de otoño, no hay nada más que tierra seca...») [Martín-Santos 2013: 285]), una naturaleza que, siguiendo la dicotomía tan heideggeriana entre natura y cultura, acaba siendo absorbida por la imagen de otro prodigio de la técnica de su época y un monumento tan significativo de la cultura (entendida esta como aquello que realiza el ser humano para modificar la naturaleza) como es El Escorial, que domina claramente la escena final de la novela con su inmovilidad: «...allí se dibuja el Monasterio. Tiene todas sus cinco torres apuntando para arriba y ahí se las den todas. No se mueve. Tiene las piedras alumbradas por el sol o aplastadas por la nieve y ahí se las den todas» (Martín-Santos 2013: 286).

Esta huida final de Pedro indica claramente la derrota del personaje protagonista. No solo no ha cumplido su proyecto vital, sino que además accede a sumirse en el silencio («Hay algo que explica por qué me estoy dejando capar y por qué ni siquiera grito mientras me capan» [Martín-Santos 2013: 282]) contrastando claramente con las ideas del propio autor, quien afirma en un breve texto titulado «Dialéctica, totalización y concienciación»<sup>19</sup> que «la toma de conciencia se acompaña de un hacerse cargo responsable» (Martín-Santos 1970: 139). En el caso de Pedro, lo que se produce es que «alguien que había elegido ha acabado maniatado por el medio, alienado» (Grande y Rey 1980: 438), es alguien que no ha llegado a tomar conciencia ni a hacerse cargo a pesar de su periplo, pues Martín-Santos destaca en el texto que mencionábamos que «en el hacerse cargo se inicia la desajenación» (Martín-Santos 1970: 139). En definitiva, en el personaje de Pedro se observa un «divorcio entre la conciencia y el mundo, que comprende también a los otros» (Roberts 1973: 172).. Pedro se revela al final de

---

19 Este texto, aunque incluido en el volumen de los apólogos editados por Salvador Clotas, es en realidad un breve ensayo sobre cuestiones relativas a la dialéctica marxista y que, de acuerdo con Alberto Sánchez Álvarez-Insúa «es un documento político destinado a un fin que desconocemos, pero que podemos intuir: un seminario interno, una reunión política o un congreso del PSOE» (Sánchez Álvarez-Insúa 2009: 55).

la novela no como un personaje ejemplar, sino como un *contra-exemplum*, «siendo la falta de lucidez y la pusilanimidad las notas más características [de su comportamiento]» (Rey 1988: 27). Si, en la teoría literaria de Sartre, «cada libro propone una liberación concreta a partir de una alienación particular» (Sartre 1985: 216), Pedro nos ofrece lo que no hay que hacer para evitar una alienación que incluye al lenguaje en tanto que se nos muestra que «la única actitud permitida [socialmente] es el silencio» (Zulueta 1977: 309).

Como contraste, el autor nos ofrece también una poderosa imagen que cierra el libro, pues la visión del Escorial rememora para Pedro el martirio de san Lorenzo que «era un macho, no gritaba [...], estaba en silencio mientras lo tostaban torquemadas paganos, estaba en silencio y sólo dijo [...] dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado... y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría»<sup>20</sup> (Martín-Santos 2013: 286). Frente a la pusilanimidad de Pedro, la serenidad de san Lorenzo (al que el propio protagonista califica como «macho» justo en el momento en que él pierde, simbólicamente, su virilidad) que es capaz de reaccionar con ironía frente al dolor más atroz. Pedro no es san Lorenzo, pues «no hay ironía, ni grito trágico, ni gesto heroico por parte del protagonista» (Zulueta 1977: 309). Mientras san Lorenzo es capaz de subvertir la realidad del martirio mediante el lenguaje, Pedro asume el silencio y su alienación como algo contra lo que no puede luchar.

Con respecto al final de la novela, Michel Ugarte afirma las últimas palabras «question the very attempt to order human life through language and the writing of a novel» (Ugarte 1981: 356), lo que le lleva a concluir que «Martín-Santos remain as defeated as Pedro: in an attempt to communicate alienation, he alienates communication» (Ugarte 1981: 356). Sin embargo, debemos tener en cuenta que «Martín-Santos defendía un inequívoco compromiso literario» (Rey 1988: 159) en el que «el novelista debe ofrecer una visión contradictoria del medio

---

20 Carmen de Zulueta ve aquí una referencia a unos versos folklóricos sobre el tema: «Volvedme del otro lado / que de este ya estoy asado» (*vid.* Zulueta 1977: 309).

social articulada sobre una visión contradictoria del individuo» (Rey 1988: 159). Ciertamente, el autor muestra a un Pedro derrotado, que es incapaz de usar ya el lenguaje como afirmación de su propio yo, pero debemos tener en cuenta el carácter de contraejemplo del personaje, que analizábamos con anterioridad, así como su contraposición con la figura de san Lorenzo que remarca, con su ironía final, su dominio sobre la comunicación (aunque, ciertamente, no sobre el mundo). Aunque es cierto que hay un cuestionamiento sobre la utilidad del lenguaje para ordenar la vida humana (pues ni el propio san Lorenzo puede usar las palabras para cambiar su destino), esto no se traduce necesariamente en una derrota de Martín-Santos en cuanto novelista, porque precisamente sobre esta aparente contradicción descansa gran parte de *Tiempo de silencio*, como se pone de manifiesto en la importancia que el autor concede a la comunicación ya desde la primera frase de la obra (como veíamos en 2.1.) y que se reitera en esta imagen final. Sobre si Martín-Santos logra su propósito con esta novela o es superado por su propio intento de subvertir el lenguaje, volveremos en las conclusiones.

### **3. El silencio, barrera entre el yo y el otro: los diálogos en *Tiempo de silencio***

Frente a la importancia de los monólogos en *Tiempo de silencio*, la crítica no le ha prestado la misma atención a los fragmentos dialogados de la novela. Está extendida la noción de que «la novela en general muestra una ausencia notable de diálogo y de acción» (Morales Ladrón 2005: 45), aunque esta ausencia de diálogo se entiende de diversas maneras. Salvador Clotas, en su prólogo a los *Apólogos*, reflexiona también sobre *Tiempo de silencio* y destaca «la falta de verdadera dimensión humana de sus personajes, casi muñecos que [Martín-Santos] utiliza para darnos una lección útil» (Clotas 1970: 16) mientras que Marisol Morales Ladrón opina que «los personajes apenas dicen nada porque no saben o no pueden comunicarse» (Morales Ladrón 2005: 131).

Lo cierto es que, más que falta de dimensión humana de los personajes, debemos entender la ausencia (aparente) de diálogos como una reacción frente a la novela social anterior mediante la cual «lejos de conceder preeminencia al diálogo, [Martín-Santos] realza los comentarios e indicaciones del narrador» (Rey 1988: 207). Es una decisión, por tanto, estilística, pero también temática, a lo que ya apuntaba Morales Ladrón al hablar de la imposibilidad de comunicarse de los distintos personajes, algo que se relaciona, como iremos viendo, con el papel del silencio en la novela. En cualquier caso, la relativamente menor importancia del diálogo frente al monólogo, las descripciones o las digresiones del narrador, por poner algunos ejemplos, responde claramente a la voluntad del autor y, por tanto, no se puede considerar una lacra en la novela, como parece hacerlo Salvador Clotas.

Que Martín-Santos no ignoraba este aspecto comunicativo resulta evidente si tenemos en cuenta sus bases filosóficas. En la base del existencialismo heideggeriano se encuentra la convivencia, el ser-el-uno-con-el-otro o el ser-con-otros que, de acuerdo con el filósofo «no se trata de un simple estar-colocado-el-uno-al-lado-del-otro, sino de un estar-hablando-el-uno-con-el-otro (*Miteinanderstehen*) en el modo de la comunicación, de la refutación, de la confrontación (cursiva en el original)» (Escudero 2011: 15). Es destacable que el mismo novelista remarca también otra faceta dentro de la filosofía de Heidegger, la desvinculación entre *habla* y *lenguaje*, para indicar que «lo comunicativo como cualidad formal va incluido en el habla aun cuando no se llegue a traducir en lenguaje» (Martín-Santos 1970: 123), es decir, se deja abierta la puerta a una comunicación efectiva incluso cuando no hay palabras, cuando el silencio es lo predominante.

Si consideramos la otra base filosófica del autor, la influencia marxista, resulta obvio que la comunicación juega un papel fundamental al considerar al hombre en sociedad. En uno de sus apólogos («Costumbres extrañas de algunos pueblos primitivos»), Martín-Santos plantea

la posibilidad de la existencia de un pueblo utópico en los siguientes términos: «Finalmente, existe un pueblo, cuyo nombre no se recuerda con precisión, cuyos súbditos se sonríen mutuamente al cruzarse por las calles y –mirándose a los ojos– se fían los unos de los otros» (Martín-Santos 1970: 44). Observamos aquí esta comunicación sin diálogo que comentábamos antes y la importancia que el autor concede al hombre en sociedad, pues lo que destaca no es un rasgo individual, sino colectivo, de toda una sociedad en su conjunto. Por el contrario, en *Tiempo de silencio*, lo que se refleja no es una utopía, sino un mundo muy real en el que «each part of this world represents an isolated component, performing a single life-role separate from all the others» (Knutson 1998: 280), una sociedad dividida en clases en la que la alienación del protagonista está motivada por su alejamiento de esta misma sociedad (cfr. Brown 1982 :67).

Para analizar el papel del diálogo en la novela y cómo este se relaciona con el silencio comenzaremos, precisamente, por ver la influencia que la división en clases tiene en la comunicación entre los distintos personajes. En un segundo punto, plantearemos cómo Martín-Santos integra en su *Tiempo de silencio* el concepto heideggeriano de *Gerede*, de habladería, y cómo esto determina la representación de los diálogos en la obra. Por último, analizaremos la importancia que el diálogo, o la ausencia del mismo, tiene en la trama de la novela, más allá de su papel como caracterizador de los personajes.

### **3.1. Clase social y silencio**

A pesar de que el carácter social de la novela de Luis Martín-Santos haya sido objeto de discusión por la crítica (como ya veíamos en la introducción), lo cierto es que *Tiempo de silencio* no es una obra ajena a la división en clases de una sociedad como la de la España de la época. Alfonso Rey distingue hasta cuatro grupos sociales de importancia en la novela (*vid.*



Rey 1988: 193): la alta burguesía (Matías, su familia y las amistades de su madre); una clase media profesional (Pedro, Similiano, el abogado,...); la pequeña burguesía, que se representa como venida a menos (las propietarias de la pensión en que vive Pedro) y un lumpemproletariado que vive apartado de la sociedad (los habitantes del barrio de chabolas, pero también las prostitutas en el burdel). Es notable en esta estratificación la ausencia de la clase obrera, y esta ha sido indudablemente señalada por parte de la crítica, tal y como indica Juan Luis Suárez Granda (*vid.* Suárez Granda 1986: 44). Para Gonzalo Sobejano, por ejemplo, este es el principal motivo por el que la novela «no constituye un testimonio en defensa del pueblo» (Sobejano 1975: 546); sin embargo, hay que tener en cuenta que «en la década de los cuarenta, la clase obrera española estaba lejos de mostrar el ardor combativo que tan caro le costó durante y después de la guerra civil [*sic*]» (Rey 1988:196) y, aún más importante, que «aunque en la superficie no se perciban tensiones de clase, su misma ausencia es señal de que éstas se acallan por la fuerza» (Rey 1988: 197).

Existe aún otro factor por el que la clase obrera está ausente de la novela y, con ella, el conflicto de clases más abierto. No podemos olvidar que Martín-Santos ya había pasado tiempo en prisión por su militancia socialista y que, obviamente, la censura seguía funcionando a principios de los años sesenta, por lo que incluir este conflicto de forma clara hubiera provocado la no publicación de la obra y, probablemente, problemas legales para su autor. En cualquier caso, lo cierto es que el conflicto de clase tan solo está ausente de la versión publicada de la novela, pues, antes de la censura, se incluyeron unos pasajes que, si bien breves, son elocuentes por sí mismos: uno de ellos se situaba en la descripción de Madrid, de la que se suprimió un breve texto relativo a las prisiones franquistas («tan llenas de unos secretos calabozos de los que nadie habla pero que mantienen adheridos por largos tiempo indeterminados sus gusanos humanos»), el otro hace referencia a la distribución de

panfletos por parte de unos estudiantes, lo que evidencia un diálogo entre Pedro y un policía cuando este se encuentra en la cárcel («¿Esos? Unos chalaos. Mira que a estas alturas ponerse a repartir papeles...») (ambos en Bresadola 2014:: 285). Estos pasajes siguen sin ser incorporados a la obra en las ediciones actuales (*vid.* Bresadola 2014: 285).

La estratificación en clases sociales tan clara que Martín-Santos realiza en su novela se va a ver reforzada con el empleo de toda una serie de recursos narrativos, como, por ejemplo, la adjudicación de cada una de ellas a un espacio narrativo concreto, pues «cada una de las tres clases sociales<sup>21</sup> tiene como escenario un *hábitat* distinto donde se mueven sus personajes, como la mansión de Matías, la pensión o las chabolas (cursiva en el original)» (Morales Ladrón 2005: 108). Con respecto a este uso del espacio, resulta notable cómo el novelista emplea la iluminación en otros dos lugares donde la dominación (de clase y de género, respectivamente) está claramente presente: la cárcel<sup>22</sup> y el prostíbulo. En la prisión, Martín-Santos destaca que «la luz es eterna. No se apaga ni de día ni de noche» (Martín-Santos 2013: 205), mientras que en el burdel reina una «oscura atmósfera propia de tales lugares»<sup>23</sup> (Martín-Santos 2013: 175). Para entender la diferencia entre ambos espacios debemos recurrir a la simbología que la luz parece reflejar en estos pasajes. En la llegada diurna de Pedro al burdel, ocultándose de la policía, la secuencia empieza con una referencia al Sol, al que se califica de «gran ojo acusador» (Martín-Santos 2013: 174). El Sol, productor de luz por antonomasia, tiene la capacidad de acusar al revelar los vicios de aquellos que acuden al burdel. La luz parece representar, por tanto, un cierto escrutinio público, al que estarían sometidos los presos, carentes de toda intimidad, pero que no existiría en el burdel, un lugar

---

21 Se refiere esta autora tan solo a la alta burguesía, la pequeña burguesía y el subproletariado. Si nos atenemos a la división cuatripartita de Alfonso Rey, la pensión actuaría como un espacio compartido entre la pequeña burguesía y las clases profesionales.

22 Con la referencia a los estudiantes que veíamos con anterioridad, el carácter de clase del sistema carcelario franquista se hace aún más evidente.

23 Incluso en las calles adyacentes «la organización municipal provee al buen orden en la zona [...] con una prudente reducción de la potencia del alumbrado público» (Martín-Santos 2013: 96).

donde la intimidad es requerida. En cualquier caso, esta diferencia en la iluminación de ambos lugares parece querer reflejar que la dominación, la cosificación del otro (sea como preso o como prostituta), existe por igual en el ámbito de lo público como en el ámbito de lo íntimo<sup>24</sup>. Una dominación que se representa, a su vez, por el silencio reinante en ambos lugares: el caso de la cárcel ya lo veíamos en 2.2. y, con respecto al burdel, el narrador indica que «el silencio que envolvía la escena las reducía [a las prostitutas] a pesar de su objetividad palpable y olible a un amenazante aspecto de fantasmas prestos a desvanecerse» (Martín-Santos 2013: 99).

Sin embargo, el rasgo más distintivo de las diferencias entre clases sociales en la obra, no es otro que el propio lenguaje en que los personajes se expresan, «aunque el autor no se guía por los principios del decoro» (Rey 1988: 14). Aun a pesar de no seguir estos principios (lo que contribuye a evitar los estereotipos más propios de las obras de herencia costumbrista), los personajes que articula Martín-Santos están imbricados tanto con su ser existencial como con su realidad social, en una mezcla que Félix Grande y Alfonso Rey califican como grotesca y profunda pues «integrados en la sociedad, son grotescos en cuanto que sus voluntades no cuentan en el funcionamiento de tal sociedad, y son profundos en cuanto que [...] es imposible pretender que desaparezcan de ellos los atributos de las existencias» (Grande y Rey 1980: 437). En general, podemos afirmar que «rasgo característico de todos los personajes es su individualidad» (Rey 1988: 25), pero una individualidad marcada por las facticidades de «vivir en una sociedad dividida en clases antagónicas» (Rey 1988: 208).

Un ejemplo claro de la individualidad condicionada por el origen social lo podemos encontrar en el lenguaje en que se expresan dos personajes en sendas secuencias que, si bien en un principio parecen ser monólogos interiores, se revelan realmente como soliloquios, pues

---

24 John Caviglia ofrece una interpretación basada en estereotipos psicológicos y sociales, que no consideramos excluyente con esta. Para este estudioso, cuando Pedro es recluso «the feckless hero is consigned to a masculine hell, an absolutely sterile inferno where perpetual light and unrelieved hardness replace the dark, feminine softness of doña Luisa's» (Caviglia 1977: 456).

en ellos no se refleja tal cual el pensamiento de los personajes, sino que presuponen una audiencia, un otro al que se dirigen estas secuencias (*cfr.* Sáñez 2011: 262). Nos referimos a los soliloquios de Cartucho y de la propietaria de la pensión, que se alejan de manera clara del estilo y el léxico del resto de la obra. Cartucho, representante de lo más bajo de entre la sociedad de las chabolas, emplea una jerga carcelaria<sup>25</sup>, con abundantes elementos tomados del caló. Así, entre su léxico se incluyen términos como «ja» (Martín-Santos 2013: 53), «pasma» (Martín-Santos 2013: 54), «acais» (Martín-Santos 2013: 53) o «napies» (Martín-Santos 2013:54) o vulgarismos como «estao» (Martín-Santos 2013: 52) o «hartá» (Martín-Santos 2013: 55) e, incluso algunas incorrecciones sintácticas «Y él delante mío» (Martín-Santos 2013: 53). El soliloquio de la propietaria de la pensión, por otro lado, está caracterizado por el empleo de eufemismos y giros estilísticos que se corresponden con la moral pequeñoburguesa de la época, como, por ejemplo, «me había hecho mi niña» (Martín-Santos 2013: 20), «aunque algo varonil –no hombruna–» (Martín Santos 2013: 21) o la referencia a los prostíbulos como «casas malas» (Martín-Santos 2013: 23)<sup>26</sup>.

Más destacable, en el ámbito que nos atañe, es el hecho de que las relaciones entre personajes aparecen siempre mediatizadas por las diferencias de clase entre ellos, algo que el propio autor ya remarca cuando señala con ironía que Pedro y Amador, en su viaje hacia el barrio de chabolas donde reside El Muecas, permanecían «indiferentes a toda discrepancia de cultura que intentara impedirles la conversación» (Martín-Santos 2013: 29). La ironía de este pasaje resulta evidente en cuanto observamos que precisamente esa diferencia cultural fruto

---

25 No podemos dejar de mencionar el hecho de que fue precisamente el encarcelamiento de Martín-Santos lo que le proporcionó información de primera mano sobre esta jerga, pues el propio abogado del PSOE encargado de su defensa señaló que, en una de esas estancias en prisión «estaba haciendo un estudio [...] sobre el lenguaje carcelario de los presos “comunes”, que le serviría luego para empedrar los diálogos de sus personajes marginales» (ap. Lázaro 2009: 200-201).

26 Este soliloquio resulta de gran interés para un análisis de género de la novela, pues se puede comprobar con claridad cómo el personaje tiene asumida la ideología dominante justificando, por ejemplo, que su marido haya tenido aventuras en su época en el ejército o que frecuentase prostitutas, pero esto se escapa del tema de este trabajo.

de la diferencia de clase marca absolutamente todos los diálogos de la novela. Es lo que observamos en la incomprensión que se produce entre Pedro y las clases altas cuando este intenta explicar (en una reunión social en casa de Matías) que investiga el cáncer solo para que su interlocutora le responda menospreciando su trabajo («todos los experimentos que usted quiera, pero curarse no se cura» [Martín-Santos 2013: 163]) y atribuyéndole afirmaciones que no ha hecho en un claro intento de controlar la conversación y llevarla a un terreno en el que se pueda sentir cómoda («Y dice usted que Dolores tiene cáncer» [Martín-Santos 2013: 163]). Esta incomprensión también se produce, inevitablemente, cuando trata con las clases inferiores, por ejemplo, en el «grotesquely scientific analysis of the death of the mice» (Ugarte 1981: 350) que realiza El Muecas en que se remarca lo totalmente fuera de lugar que está el hecho de que un habitante del barrio de chabolas trate de dar una explicación pseudocientífica al investigador (Pedro reacciona «atónito» ante esto y, la propia hija del Muecas afirma que su padre «se engloria en sus explicaciones y no hay quien le pare» [ambas en Martín-Santos 2013: 61]).

Por último, otro rasgo destacable en los múltiples diálogos que se dan entre representantes de diversas clases sociales es que estos «dan muestras de un automatismo que les lleva a adoptar diferentes actitudes, según el rango de su interlocutor» (Rey 1988: 199), como ejemplifica Alfonso Rey con los casos de Florita o doña Luisa (*vid.* Rey 1988: 199-200). Sin duda, estos automatismos constituyen una barrera a la auténtica comunicación entre ellos, lo que, unido a la diferencia cultural, hace que la indiferencia, el no prestar atención al otro, sea una constante en los diálogos de *Tiempo de silencio*. Lo que se observa en la novela son, por tanto, diálogos en los que el otro está ausente, diálogos de sordos, marcados, precisamente por la ausencia de comunicación, por el silencio que se impone como una barrera social más entre los interlocutores.

### 3.2. Habladuría y diálogo

Ya adelantábamos con anterioridad (2.2.) la importancia que el concepto heideggeriano de *habladuría* (*Gerede*) tiene en *Tiempo de silencio*. Esta idea vuelve a aparecer cuando tenemos en cuenta cómo interactúan socialmente a través del diálogo los personajes de la novela. También hemos visto la importancia de la estratificación de la sociedad en clases casi estancas en la obra (3.1.), y esto es, precisamente, lo que provoca que «la humanidad que pasa por las densas páginas de *Tiempo de silencio* [sea] una humanidad enajenada» (Sobejano 1975: 554). La enajenación de estos personajes, de esta humanidad que refleja Martín-Santos, se va a manifestar en el lenguaje que emplean para comunicarse entre ellos, pues prácticamente la totalidad de la interacción social se va a realizar por medio de la habladuría.

Heidegger engloba con su concepto de *Gerede* cualquier modalidad de habla cotidiana (*vid.* Escudero 2011: 19), pero lo hace, de acuerdo con Jesús Adrián Escudero, partiendo de una doble acepción del término. Este concepto nos interesa aquí en la versión más negativa del fenómeno, en el momento en que la habladuría conduce a «ese estado al que se llega cuando se pierden incluso de vista los entes de los que se habla» (Escudero 2011: 22); es decir, cuando la habladuría, el habla cotidiana, lleva a «la banalización y la simplificación [que] son las verdaderas responsables de la caída y de la impropiedad del Dasein [*sic*]» (Escudero 2011: 24).

Esta pérdida de vista de los entes no conduce sino a una inadecuación entre lenguaje y realidad y, consecuentemente, a la confusión, a la enajenación. La preocupación de Martín-Santos por este problema insalvable del ser humano se refleja ya en su apólogo «El cementerio como lugar de meditación». En él, una joven viuda visita todos los días la tumba de su esposo y allí es observada por el narrador, quien, finalmente, decide acercarse y

expresar sus condolencias mediante la habladuría, lo cotidiano, lo convencional, que en este caso, es la alabanza del difunto («Aprecié a su esposo –digo–. Era un hombre estimable» [Martín-Santos 1970: 39]). El narrador afirma en esto sin conocer realmente al hombre al que se refiere o, al menos, sin que podamos advertir este conocimiento en el breve relato; por tanto, en su hablar no se refleja el ente al que alude, sino la simple convención social. Esto es inmediatamente puesto de manifiesto por la respuesta cortante de la joven viuda, la auténtica conocedora de su esposo, quien, saltándose las convenciones sociales, evitando la caída del *Dasein* que supondría aceptar el elogio aunque este falte a la verdad, le espeta a su interlocutor: «Era un ser odioso [...]. Aruinó [sic] mi vida» (Martín-Santos 1970: 39).

Ya en la novela que nos ocupa, se pueden observar numerosos momentos en los que se pone de manifiesto lo banal, lo intrascendente de la conversación cotidiana. Así, por ejemplo, durante el viaje de Amador y Pedro hacia el barrio de chabolas, el investigador le pregunta de forma mecánica a su ayudante si lleva consigo la jaula para transportar a los ratones, a lo que su compañero contesta afirmativamente y el narrador apostilla que lo hace «sin parar mientes en la inutilidad de la respuesta pues, ¿qué otro objeto oblongo, de tales dimensiones y liviano peso pudiera haber colocado bajo su brazo en aquella mañana todavía un poco acalorada?» (Martín-Santos 2013: 31). De manera menos puntual, cuando comienza la noche de sábado en la pensión, el narrador nos indica que «entre los huéspedes corrieron los comentarios inútiles» (Martín-Santos 71). Mucho más significativamente, en el conocido pasaje en el que se describe la ciudad de Madrid, se señala que «es preciso, ante estas ciudades, suspender el juicio hasta un día, hasta que repentinamente [...] tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos...» (Martín-Santos 2013: 16). Tras esta información, el narrador nos plantea que hasta la llegada de ese momento debemos limitarnos a realizar una serie de actividades que son descritas en una de las enumeraciones más extensas

de la novela, en la que se incluye que «nos limitaremos [...] a hacer como que hablamos y no decir nada» (Martín-Santos 2013: 16-17). Hasta ese momento, por tanto, nos veremos limitados al *Gerede*, a un hablar que no comunica, que nos aliena en tanto que nos aparta de los entes y que es, por tanto, inútil.

Es razonable plantearse a qué momento se refiere Martín-Santos, pero también es difícil de precisar por lo ambiguo del texto. Basándonos en el título de la novela, podemos presuponer que se trataría del momento en que acabara ese tiempo de silencio en el que transcurre la trama. Si consideramos esta posibilidad, esto nos conduciría a desmontar la idea habitual de que con *tiempo de silencio* Luis Martín-Santos se refería primariamente a la dictadura franquista, pues, siguiendo las tesis de Gustavo Bueno, incluso en la sociedad democrática actual estamos dominados por «el silencio de quienes se vuelven sordos precisamente por la superabundancia de sonidos, por la “algarabía entrópica” resultante de los infinitos mensajes que [...] pueden llegar a cada ciudadano a través de los medios de comunicación de masas» (Bueno 1996: 71).

Lo cierto es que ese momento del que habla Martín-Santos casi al principio de la novela parece estar vinculado a un abandono de la habladuría, una habladuría que se convierte en silencio, pues en ella nos limitamos a «no decir nada», y que oculta los entes de los que se habla; oculta, por tanto, la realidad. Afirmamos esto basándonos en que el narrador, en este pasaje, destaca que ese momento llegará cuando «los que ahora ríen tristemente aprendan a mirar cara a cara a un destino mediocre y dejen vacías las grandes construcciones redondas o elípticas de cemento armado para recogerse en la intimidad estrecha de sus casas» (Martín-Santos 2013: 16). Si analizamos con detenimiento este fragmento podremos comprobar cómo en él está presente claramente ese asumir la realidad que supondría rechazar la habladuría de la banalización y la simplificación (pues debemos «mirar cara a cara a un destino mediocre»).



Más sutil resulta la referencia a uno de los temas recurrentes de *Tiempo de silencio*, el espectáculo taurino, pues el narrador nos conmina a abandonar las plazas de toros y recogernos en nuestras casas. Martín-Santos reflexiona en numerosas ocasiones sobre este asunto que él ve, según Alfonso Rey, como «un medio de que los hombres de humilde cuna encuentren un modo de eludir la miseria y puedan codearse con los miembros de las clases superiores» (Rey 1988: 220) y que, en la novela, se presenta vinculado con otro espectáculo, el de la revista musical (*cfr.* Rey 1988: 223) en la que el autor destaca «el autoaniquilamiento de un pueblo que se engaña con la grandeza de los poderosos» (Rey 1988: 224) y que acaba admitiendo «en voz baja –pero sincerísima– que vivan-las-caenas [*sic*]» (Martín-Santos 2013: 265). Es decir, lo que se está propugnando en toda esta serie de referencias es un abandono de la cultura del espectáculo (hoy en día representada, de acuerdo con Gustavo Bueno, por los medios de comunicación) que conduce a la habladuría, a un ocultamiento de contradicciones esenciales en la sociedad y a asumir la ideología dominante de forma acrítica. En general, podemos observar cómo en esta reflexión se puede unificar el concepto heideggeriano de *Gerede* y el marxista de alienación, precisamente, en torno a una reflexión sobre la necesidad de superar la vacuidad del lenguaje cotidiano, que aparece más a menudo en esta cultura del espectáculo que en el «recogerse en la intimidad estrecha de sus casas» que supondría el aceptarnos como *Dasein* y asumir nuestro proyecto vital con pleno conocimiento de las contradicciones que se dan en la sociedad.

Podemos encontrar también esta sorprendente unidad entre conceptos marxistas y conceptos heideggerianos en la famosa parodia de Ortega y Gasset que se realiza en la novela. Stephen Miller califica a esta parodia como «the best example of reaction against Ortega» (Miller 2001: 52) en la literatura española del siglo XX, pero es Alfonso Rey quien analiza con profundidad las secuencias en las que esta se produce y llega a la conclusión de que «lo que

[...] reprocha el novelista [...] es la perpetuación del clasismo de la cultura» (Rey 1988: 235).

Así, afirma Rey:

El rechazo de Ortega por parte de Martín-Santos se dirige especialmente a su desdén hacia los estamentos menos privilegiados y a la búsqueda de una minoría selecta [...] entre las clases sociales superiores, lo que lleva a reducir la universalidad de su mensaje intelectual y a convertirlo en simple pasatiempo de señoras desocupadas (Rey 1988: 234-235)

En resumen, lo que preocupa a Martín-Santos es que «la quiddidad de la manzana quedará mostrada ante las mujeres a las que la quiddidad indiferencia» (Martín-Santos 2013: 152) y la filosofía orteguiana, al convertirse en un pasatiempo de las clases pudientes, queda reducida a una simple habladuría (más adelante en la obra el narrador destaca «el vacío de todo contenido» [Martín-Santos 2013: 165] de la conferencia), un espectáculo más<sup>27</sup> y una excusa para los encuentros de la alta sociedad, como el que sucederá después en la novela (*vid.* Martín-Santos 2013: 160-168). Para completar la crítica y concluirla con el toque irónico que caracteriza el estilo de *Tiempo de silencio*, el problema del perspectivismo orteguiano volverá a aparecer, pero, en esta ocasión, en el prostíbulo, cuando se narra cómo la propietaria, doña Luisa, «miraba el tomate por un lado. Pedro lo miraba por otro. Ambos lo veían desde diferente perspectiva» (Martín-Santos 2013: 178).

En cualquier caso, aunque el lenguaje cotidiano esté sumido en esa habladuría negativa sobre la que advierte Heidegger, el filósofo alemán también plantea un modo de limitar este problema. Según su planteamiento, «puesto que el hombre habita [...] en la casa del ser (en el Lenguaje o la Palabra) precisamente por ello esta casa tiene que estar cuidada, limpia, vigilada: los pensadores y los poetas son los vigilantes de la casa del ser, del lenguaje donde también habita el hombre» (Rodríguez 2011: 73). Para lograr esta limpieza de la casa del ser,

---

<sup>27</sup> Resulta significativo cómo, al reflejar la conferencia del filósofo en la novela, el autor recurre a las convenciones del lenguaje espectacular, más en concreto, del lenguaje teatral al emplear acotaciones para remarcar el ritmo pausado del discurso (*vid.* Martín-Santos 2013: 158). Precisamente la última acotación introduce claramente un elemento de la terminología teatral: «Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau [*sic*])» (Martín-Santos 2013: 158).

del lenguaje, Martín-Santos evita representar en su novela la habladería, la conversación banal, alejándose así de la técnica objetivista propia de la novela social-realista imperante hasta entonces. Alfonso Rey destaca que «algunos aspectos de la técnica dialogal de *Tiempo de silencio* están diseñados para neutralizar los elementos anodinos de la lengua hablada» (Rey 1988: 153) y, a continuación, enumera algunos de estos aspectos (*vid.* Rey 1988: 153-154) a los que podríamos añadir otro, muy significativo, que se relaciona, además, con el carácter opresivo de la sociedad que se refleja en la obra.

La conversación tiene lugar durante el primer interrogatorio al que es sometido Pedro tras su detención. En este diálogo el autor tan solo reproduce algunos breves fragmentos de las intervenciones de cada interlocutor entre los que se incluyen elementos como marcadores discursivos («Bueno...» [Martín-Santos 2013: 201]), conjunciones («Pero...» [Martín-Santos 2013: 201]) u oraciones subordinantes en las que no aparece la subordinada que le aportaría el sentido completo («Pero no querrá usted hacerme creer que...» [Martín-Santos 2013: 201]). Junto a estos elementos de la conversación aparecen también una serie de anotaciones entre paréntesis que completan la secuencia lógica que se produce en el diálogo. El resultado final<sup>28</sup> es sorprendente en un primer momento para el lector, pero lo cierto es que con este método Martín-Santos ha logrado eliminar de la conversación todos aquellos elementos que el lector ya conoce o que puede deducir fácilmente logrando así purificar el lenguaje de la novela de todo elemento sobrante, inútil, de toda habladería que no aportaría nada novedoso al lector, quien es perfectamente capaz de deducir el desarrollo de la conversación por su conocimiento del personaje protagonista, de la evolución de los acontecimientos y de la situación en la que se encuentra.

En conclusión, podemos afirmar que el rechazo de la habladería en los diálogos de *Tiempo*

---

28 Incluimos aquí un breve extracto de la conversación, a modo de ejemplo: «–Usted sabe perfectamente... (lógica, lógica, lógica). / –Yo no he... (simple negativa a todas luces insuficiente)... » (Martín-Santos 2013: 201).

*de silencio* refleja «la actitud del autor hacia el lenguaje cotidiano [que] no implica rechazo, sino supeditación a designios expresivos» (Rey 1988: 155). Es decir, Martín-Santos no rechaza el lenguaje cotidiano en un todo, sino tan solo la habladuría banal e inútil que tiende a apoderarse de él y, para evitarlo en su obra, rechaza una representación objetiva de la conversación eludiendo sus elementos más superfluos. Este es el motivo de que, por lo general, la crítica, como veíamos con anterioridad, haya planteado la ausencia de diálogo en la novela, porque el diálogo no se suele producir como tal, sino que acostumbra a estar mediatizado por diversos recursos estilísticos entre los que destacan varios procedimientos de elusión para lograr «un continuado enaltecimiento lingüístico» (Rey 1988: 154) que rechaza el *Gerede* heideggeriano en su aspecto más negativo.

### **3.3. Trama y silencio**

Si *Tiempo de silencio* ha destacado siempre, a ojos de la crítica, por sus innovaciones formales, la trama de la novela se sitúa dentro de lo convencional en la época. Es una trama contituida por una «temática [...] directamente relacionada con el folletín» (Morales Ladrón 2005: 146) en la que muchos de sus elementos (el aborto, el crimen, la vida de la pensión,...) no se diferencian de lo que venía siendo habitual en otras obras de esos años. Sin embargo, podemos encontrar un hecho diferencial, quizás no tanto en los núcleos temáticos de la trama, pero sí en la manera en que esta se desenvuelve. Esta diferencia se fundamenta en que «el papel que juega el silencio en la trama es más que significativo» (Morales Ladrón 2005: 132), lo que analizaremos en las siguientes páginas.

En primer lugar, es conveniente destacar que, para ser una novela de la que se ha remarcado su ausencia de diálogo, este juega un papel de gran importancia a la hora de hacer avanzar la acción. Sin ir más lejos, en el monólogo que abre la novela la acción se inicia con

esa llamada telefónica que ya comentábamos (2.1.) mediante la que comunican a Amador el fin del suministro de ratones para la investigación de Pedro. Amador, a su vez, informa de este hecho a su superior, por lo que nos hallamos ante un proceso comunicativo complejo (por el papel que juega Amador como mediador) en el punto de partida de los hechos narrados: «Está hablando por teléfono. “¡Amador!” Tan gordo, tan sonriente. Habla despacio, mira, me ve. “No hay más.” “Ya no hay más.” ¡Se acabaron los ratones!» (Martín-Santos 2013: 7). Siguiendo con el monólogo, el siguiente paso para hacer avanzar la acción se produce, de nuevo, en la conversación entre Pedro y Amador cuando este le comunica que «Muecas tiene» (Martín-Santos 2013: 9), lo que lleva al protagonista a tomar la resolución que desencadenará todos los elementos folletinescos que destaca Morales Ladrón en la trama y que se nos comunica, una vez más, en forma de diálogo insertado en el monólogo: «“Iremos mañana a su chabola.” “Qué contento se pondrá”» (Martín-Santos 2013: 15).

En resumen, podemos observar cómo la comunicación juega un papel determinante en el comienzo de la acción, pero la conversación será sustituida después por la ausencia de la misma o por su alteración mediante la incomprensión o, directamente, la mentira. Un ejemplo claro de mentira (de mentira piadosa, como se ve en la adjetivación que escoge Martín-Santos, comprensible desde una perspectiva humana, pero que no deja de ser, en el fondo, una forma más de *Gerede*, en cuanto que es un hablar que se distancia de la realidad) lo encontramos en el intento de aborto de Florita, durante el cual Pedro le pregunta a su ayudante si la joven tiene pulso y el narrador nos informa de que Amador «no sentía latido alguno, pero dejaba caer la gruesa cabeza benévola y los grandes labios en un signo afirmativo cauteloso al que la mirada de Don [sic] Pedro se agarraba para poder seguir realizando su trabajo» (Martín-Santos 2013: 130). Con este breve gesto<sup>29</sup> Amador propicia que Pedro siga operando,

---

29 Recordemos que para Heidegger el callar forma parte del habla pues «quien calla en el hablar uno con otro puede “dar a entender”, es decir, forjar la comprensión, mucho mejor que aquel a quien no le faltan palabras» (Heidegger 1951: 183).

lo que complicará aún más el proceso judicial que le espera después. La situación empeora también porque, tras confirmar la muerte de Florita y mientras el investigador abandona el barrio de chabolas, es incapaz de escuchar la advertencia de su ayudante que le recuerda que debe emitir el certificado de defunción (*vid.* Martín-Santos 2013: 135). Amador vuelve a ser el protagonista de una mentira de inesperadas consecuencias (pues acabará desencadenando la muerte de Dorita, ya prometida con Pedro) cuando es amenazado por Cartucho y este le pregunta quién dejó embarazada a Florita, a lo que contesta de manera reiterada con lo primero que se le viene a la mente: «Fue el médico –dijo Amador. / –No me mientas. / –El médico...» (Martín-Santos 2013: 144).

Un último ejemplo nos bastará para demostrar el papel de la incomunicación en la trama de la novela. Durante el interrogatorio policial al que aludíamos anteriormente (3.2.) Pedro se va dejando engañar por el policía, que juega con el lenguaje hasta el punto de que el inteligente protagonista no puede hacer nada para evitar la acusación falsa. Es significativo, también, que el policía corte el interrogatorio una vez ha conseguido su objetivo, sin dar tiempo a Pedro para expresar su desacuerdo con sus conclusiones:

–Bueno... (primer peligroso comienzo de reconocimiento).

–Perfectamente. Entonces usted... (triumfal).

–¿Yo?... (horror ante las deducciones imprevistas).

–¡¡Ya me estoy cansando!! (Martín-Santos 2013: 201).

Tan solo aportaremos un par de apuntes sobre otros núcleos de la trama de *Tiempo de silencio*. En primer lugar, relacionado con el momento mismo del aborto está el tema del incesto, acerca del cual, Longhurst, al destacar la influencia de la Generación del 98 sobre la novela, afirma que «Pedro se convierte en cirujano e intenta salvar en vano a Florita, cuyo cuerpo yace inerte, moribundo, tras haber sido violada por su propio padre. El simbolismo es obvio» (Longhurst 2006: 296), lo que permite vincular este tema con la crítica a la dictadura.

Más importante para nuestro análisis es el hecho de que el incesto nunca se menciona explícitamente relacionado con el personaje de El Muecas, lo que podemos vincular con dos aspectos fundamentales de la técnica narrativa de la novela, de acuerdo con Marisol Morales Ladrón: el adelantamiento de información (o analepsis) y su ocultación (*vid.* Morales Ladrón 2005: 124-125). Ocultación porque nunca se menciona claramente que Florita haya sido violada por su padre (aunque se deja entrever claramente precisamente en lo que la hermana de la víctima se ve obligada a callar por una bofetada del Muecas: «¡Fue usted! ¡Fue usted! ¡Usted, padre! ¡Fue usted el que...!» [Martín-Santos 2013: 134] y porque es lo que sospecha el propio Amador [*vid.* Martín-Santos 2013: 144]) y analepsis porque se trata de un tema que aparece en numerosas ocasiones en algunas digresiones del narrador antes de que sepamos que Florita está embarazada, como sucede en la descripción del barrio de chabolas en la que el narrador apostilla: «como si no fuera el tabú del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisiaca» (Martín-Santos 2013: 51).

En lo que respecta a la relación entre Pedro y Dorita, es necesario indicar que esta surge debido a la pusilanimidad del protagonista, quien es incapaz, en su estado etílico, de negarle a la joven un amor que, en realidad, no siente: «“Te quiero.” “Te quiero.” “Te quiero.” “Te quiero.” “Te quiero.”, siente Pedro que su boca va pronunciando, prometiendo, mientras que lejos de sí mismo y lejos de ella [...] contempla [...] los dos cuerpos...» (Martín-Santos 2013:113). El investigador sucumbe a las facticidades del sexo y del alcohol, y responde de una manera convencional a una pregunta convencional («¿Me quieres?» [Martín-Santos 2013: 113]), se sumerge, por tanto en ese *Gerede* que supone el alejamiento de los entes (así, su boca pronuncia estas palabras, pero su mente está centrada en el acto sexual en cuanto que encuentro de dos cuerpos), marcando para siempre su futuro, que estará vinculado en adelante

al de la propia Dorita.

Por último, nos queda por analizar el papel que desempeña en la trama un personaje aparentemente secundario, pero al que la crítica le ha prestado cierta atención. Se trata de un personaje más complejo de lo que parece a primera vista, lo que ya nos adelantaría Martín-Santos cuando le otorga dos nombres distintos en diferentes momentos de la novela: su propio marido, El Muecas, la llama Ricarda («Mira, Ricarda, éste es el señor doctor que nos honra con su visita» [Martín-Santos 2013: 59])<sup>30</sup>, mientras que, más adelante, el nombre con el que aparece es Encarna («... ella misma rodeada de amigas que dicen *pelo como el de la Encarna nadie* (cursiva en el original)» [Martín-Santos 2013: 238]). Una parte de la crítica ha convenido en llamar a este personaje Encarna-Ricarda al mismo tiempo que debatía sobre si este doble nombre se explica por un despiste del autor o se trata de una referencia a los múltiples nombres de la mujer de Sancho Panza en *El Quijote* o a este mismo recurso que aparece en algún personaje shakespeariano (*vid.* Rey 1988: 37-38)<sup>31</sup>.

En todo caso, se trata de un personaje que aparece poco en la novela, lo que nos lleva a una caracterización bastante parca del mismo. Aun así, Rey destaca que «su retrato está hecho con pena y piedad [...], y no es difícil imaginar que hay aquí un deseo de reivindicar al más oprimido de los oprimidos» (Rey 1998: 196). Para Gonzalo Sobejano, «la mujer del Muecas es [...] el personaje a través del cual se percibe el ánimo correctivo del autor y su capacidad de conmiseración dentro de lo que pudiera parecer únicamente una sátira implacable» (Sobejano 1975: 556). En general, una parte importante de la crítica sobre la obra ha destacado la simpatía que el narrador parece profesarle a este personaje aparentemente secundario que sufre de una doble explotación: por un lado, es explotada por su condición

---

30 El narrador también utiliza este nombre a lo largo de la secuencia: «—Por muchos años —dijo Ricarda» (Martín-Santos 2013: 59).

31 Podríamos plantear aún una tercera posibilidad, que el nombre Ricarda sea un símbolo del dominio del marido sobre la mujer, pues es él quien la llama así en un primer momento en la novela, algo que podría contagiar al narrador y explicar lo que señalábamos en la nota a pie anterior, pues, como señala Alfonso Rey, «en [...] ocasiones el narrador adopta expresiones de los personajes» (Rey 1988: 112).



social, pues pertenece a los estratos más bajos de la sociedad; por otro, es explotada por su género y más estando casada con un marido maltratador, abusivo y que viola sistemáticamente (por lo que se deja entrever en la novela) a ella y, al menos, a una de sus hijas.

Con respecto a nuestro análisis, llama poderosamente la atención la presentación del personaje, que tiene lugar durante la visita de Pedro a la chabola, en la que ella está presente casi en completo silencio (con la única excepción de una breve frase a modo de saludo) durante toda la conversación. Su entrada en escena, además, resulta muy efectista (si se nos permite emplear un lenguaje más propio de la crítica teatral) pues lo hace como «un grueso cuerpo de mujer» (Martín-Santos 2013: 59) que interrumpe el paso de la luz. Aparte de una breve descripción inicial, el primer elemento caracterizador se nos presenta en boca de su marido, quien informa a sus visitantes de que «ésta es mi señora y la pobre no sabe tratar. Discúlpela que es alfabeta [sic]» (Martín-Santos 2013: 59). Aparte de la evidente ironía que supone que un personaje con un nivel cultural tan bajo como El Muecas juzgue el nivel cultural de otra persona aplicándole un adjetivo incorrecto (lo que demuestra, una vez más, la atención que el autor le dedica a la forma de hablar particular de cada personaje), resulta de interés que, en esta somera descripción, se equipare el no saber tratar, es decir, el no adecuarse a las fórmulas socialmente aceptadas, con una disfunción en la comunicación que busca justificar, además, el silencio que envuelve al personaje.

Sin embargo, Freire Silka, en su artículo «Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*. Ricarda: un instinto hacia la libertad» analiza con gran acierto y profundidad un personaje en el que «la escasez de su lenguaje no es señal de incomunicación, porque siempre tendrá las palabras justas en el momento adecuado» (Silka 1990: 158). Por ejemplo, tras la muerte de Florita «su exclamación continua de “hija”, “hija”, “hija” sintetiza todo su sentir, no necesita más

palabras» (Silka 1990: 159).

Precisamente tras esta muerte, el personaje comienza a cobrar una importancia inusitada en la trama de la novela, pues «la Ricarda pasiva y callada ha muerto junto con Florita, ahora ha encontrado sus verdaderos medios expresivos» (Silka 1990: 160). Este cambio de actitud del personaje se encuentra ya en el momento mismo en que Pedro renuncia al intento de salvar a su hija, pues, ante la disculpa del doctor, es la única persona de entre los asistentes que es capaz de decirle «“Usted hizo todo lo que pudo”, antes de empezar a gritar, antes de arrojarse sobre la hija muerta...» (Martín-Santos 2013: 131). Una afirmación que constituye un reconocimiento sincero de la labor de Pedro, al que, a diferencia de alguna de las mujeres allí presentes (*vid.* Martín-Santos 2013: 132), no culpa en ningún momento de la muerte de su hija, pues Encarna-Ricarda «no había nacido para odiar» (Martín-Santos 2013: 131).

Que una madre encuentre un momento para agradecerle al doctor lo que hizo para intentar salvar a su hija antes de llorar su pérdida nos parece motivo suficiente como para contradecir la afirmación con la que El Muecas la presentaba. Encarna-Ricarda no solo sabe tratar, sino que, además, dentro de su nivel cultural, manifiesta un dominio sobre la comunicación y el lenguaje, como resaltaba Freire Silka. Este dominio va a tener consecuencias decisivas sobre la trama que se nos cuenta en la novela, y es precisamente lo que remarca el narrador cuando, tras la autopsia de la difunta, compara este saber actuar, este saber decir del personaje con su nivel cultural:

No saber nada. No saber que la tierra es redonda. No saber que el sol está inmóvil, aunque parece que sube y que baja. No saber que son tres Personas [*sic*] distintas. No saber lo que es la luz eléctrica. No saber por qué caen las piedras hacia la tierra [...]. No saber nada. No saber alternar con las personas, no saber decir: «Buenos días tenga usted, señor doctor.» Y sin embargo, haberle dicho: «Usted hizo todo lo que pudo.»

Y repetir obstinadamente: «Él no fue.» [...] «Cuando él fue, ya estaba muerta» (Martín-Santos 2013:

241).

Es precisamente este «él no fue» lo que va a suponer un importante viraje en la trama, pues, como señala Freire Silka, «sus palabras [las de Encarna-Ricarda] son suficientes para salvar a Pedro de la condena» (Silka 1990: 162). Es la intervención de Encarna-Ricarda la que salva a Pedro, no la intención de Matías de «poner en movimiento todo el complejo instrumento de las fuerzas sociales que podía afectar» (Martín-Santos 2013: 221); no el intento desesperado de Dorita de suplicar a los guardias (*vid.* Martín-Santos 2013: 216), ni siquiera la inteligencia de un hombre instruido como el propio Pedro que, de nuevo, se deja engañar por su interrogador una segunda vez y acaba admitiendo una culpa que no es suya («Sí. En realidad yo la maté» [Martín-Santos 2013: 236]). Ni las fuerzas sociales de la alta burguesía, ni la búsqueda de compasión de la pequeña burguesía venida a menos, ni la inteligencia de las clases profesionales. Lo que en última instancia salva al protagonista de su juicio (que no de su fracaso, como ya hemos visto) es la intervención sincera y escueta de una mujer perteneciente al lumpemproletariado.

Sin embargo, el dominio de Encarna-Ricarda sobre el lenguaje<sup>32</sup> no es total, lo que puede explicar la descripción que El Muecas hace de ella. Cuando Encarna-Ricarda está con su marido lo hace desde una posición de persona dominada, reprimida, y, por ello, se sume en el silencio. Esto sucede también en la comisaría, «de manera que otra vez se pone en funcionamiento el mecanismo represivo y frente a él volverá a su silencio original» (Silka 1990: 160). Nos encontramos, como señala Silka, ante un ejemplo claro de lo que afirma Jo Labanyi cuando indica que «la autoridad no enajena al individuo, sino que le alienta a autoenajenarse» (Labanyi 1985: 74). De este modo, el silencio en Encarna-Ricarda se explica por la represión que padece, del mismo modo que el silencio en la comunicación entre los

---

32 Dominio en tanto que es el único personaje que, por no saber tratar, no cae en la habladuría, pues todas sus intervenciones son tremendamente significativas.

personajes de la novela se explica por las relaciones de dominación de clase que se imponen socialmente y llevan a la enajenación del individuo. Resulta paradigmático que, con la ruptura de este silencio impuesto por parte de un miembro de la sociedad doblemente explotado, se logre salvar temporalmente al protagonista de la novela de su caída en desgracia, aun cuando la sociedad logre imponer finalmente su dominio y Pedro acabe perdiendo su trabajo porque, como le informa con evidente paternalismo el director del instituto de investigación, «no basta con responder con un mínimo de honestidad, sino que es necesario además aparentarlo»<sup>33</sup> (Martín-Santos 2013: 250).

#### 4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos podido ver la importancia que el lenguaje, la comunicación y el silencio tiene en la única novela completa de Luis Martín-Santos. En *Tiempo de silencio*, el lenguaje aparece como un mediador, tanto entre el individuo y la sociedad como entre el individuo y su propia interioridad: pero, «language mediate and language fails» (Caviglia 1977: 458). Falla en la comunicación con la sociedad por la imposición de la *Gerede* y la preponderancia sobre el mismo de la dominación de clase, lo que provoca que el lenguaje exista, pero la comunicación no tenga lugar; provoca que se hable mucho, pero se diga poco, provoca que el silencio (en tanto ausencia de comunicación, ausencia de un habla que contribuya a revelar los entes y, con ellos, el ser) sea lo dominante en la conversación cotidiana. Falla también en la comunicación con el yo, pues este yo, en una sociedad como la descrita en la novela, está necesariamente enajenado y, por tanto, es un yo que intenta huir del *logos*, de esa razón-lenguaje que nos define como hombres. El protagonista, en su cualidad de hombre derrotado, intenta renegar incluso de lo que le hace

---

<sup>33</sup> La importancia de las apariencias, que en al final determinan el destino profesional de Pedro, es una muestra más de la importancia de la habladería en la sociedad que retrata Martín-Santos, pues es precisamente este *Gerede* que desconoce los entes (los hechos) el que se impone frente a los hechos mismos.

hombre, intenta renegar del propio lenguaje en el que habita, de esa casa del ser de la que habla Heidegger, lo que le lleva a preguntarse: «¿Cómo haremos para penetrar en las más avanzadas y recónditas y profundas de las Moradas donde nos es preciso habitar?»<sup>34</sup> (Martín-Santos 2013: 281-282).

Este renegar de la condición de hombre como animal con *logos* no es otra cosa, de nuevo, que el silencio, un silencio que Pedro adopta en el final de la obra mientras busca sumirse en lo cotidiano<sup>35</sup>, lo ordinario, para olvidar lo extraordinario de su experiencia en Madrid. Se trata, en ambos casos, de lo que Santiago Kovadloff denomina el silencio de la oclusión frente al silencio de la epifanía o primordial, un silencio que es lenguaje, pero es el «lenguaje que impera donde el sentimiento superlativo de lo real, es decir la experiencia de lo extraordinario, cede sojuzgada y se disuelve en la marea ascendente de la rutina» (Kovadloff 1993: 22).

En este sentido, podemos entender *Tiempo de silencio* como el reflejo de una crisis comunicativa, de la imposibilidad del lenguaje (entendido este como comunicación significativa) en la sociedad; pero, ¿qué sociedad?. El poeta José Agustín Goytisolo reflexiona sobre esto en un homenaje a Luis Martín-Santos celebrado en San Sebastián en 1977, y afirma que «*él sabía* que su idioma materno y el mío y el de muchos otros, el castellano, era un idioma vencido, humillado, ocupado militarmente por la dictadura y sus corifeos, un idioma prostituido (cursiva en el original)» (ap. Lázaro 2009: 250); así, denomina al autor de *Tiempo de silencio* como el «gran jefe de la guerrilla idiomática e ideológica» (ap. Lázaro 2009: 250). Sin embargo, como hemos ido viendo, aunque se trata de una novela sin duda crítica con la dictadura, la principal preocupación de Martín-Santos con respecto al idioma no gira en torno

---

34 Obsérvese cómo la referencia a la obra de santa Teresa de Jesús parece remitir también, en este contexto, al concepto de *casa del ser* en Heidegger.

35 Cotidianidad que Pedro espera en su futuro trabajo de médico rural y que resume en una enumeración plagada de léxico médico: «diagnosticar pleuritis, peritonitis, soplos, cólicos, fiebres gástricas y un día el suicidio con veronal de la maestra soltera» (Martín-Santos 2013: 279).

a su uso por parte del franquismo (es destacable que, en realidad, y probablemente para evitar la censura, en la novela no se parodian las construcciones lingüísticas que caracterizaron al aparato de propaganda del régimen) sino más bien alrededor de su tendencia a la banalización en la sociedad moderna, en una sociedad del espectáculo que no ha hecho sino crecer tras la muerte del dictador. Esto contribuye a reforzar la tesis de Gustavo Bueno que presentábamos con anterioridad (2.3.) según la cual el concepto de *tiempo de silencio* del que se habla en la novela, no se circunscribe a la dictadura, sino que sigue en efecto, quizás con más fuerza, incluso, en la sociedad actual. De este modo, coincidimos plenamente con Gemma Roberts cuando, sin negar el carácter de crítica social de *Tiempo de silencio*, incide «en su significación filosófica, en la medida que dicha novela se acerca al planteamiento de una amplia problemática existencial» (Roberts 1973: 135). Una problemática tan amplia que no se circunscribe tan solo al fracaso del proyecto vital del protagonista (que analiza Roberts magistralmente), sino que también incluye la problematización del habla realizada por Heidegger y que tanto preocupó al filósofo hacia el final de su vida.

El objetivo de evitar precisamente esta banalización, la caída en la rutina de la habladuría, es lo que lleva a Martín-Santos a recurrir a una «originalidad lingüística [que] no obedece [...] a razones ornamentales sino estructurales» (Grande y Rey 1980: 439). Como el propio Alfonso Rey recordará algunos años después «la artificiosa prosa de *Tiempo de silencio* obedece a una necesidad expresiva profunda (cursivas en el original)» (Rey 1988: 86-87) que no es otra cosa más que la necesidad de contradecir a su protagonista, la necesidad de advertir que, incluso en un tiempo de silencio, la comunicación es posible. Es por ello por lo que no compartimos la idea de John Caviglia (véase 2.3.) de que Martín-Santos haya fracasado en su intento de transmitir la alienación. El lenguaje del autor no es un lenguaje alienado, sino que, precisamente, logra evitar esto reflexionando acerca de la *Gerede* y, de paso, reivindicando la

creación literaria como un elemento comunicativo fundamental en la sociedad. Un ejemplo lo observamos en que, frente a la vacuidad de la habladuría, Martín-Santos establece todo un juego de relaciones intertextuales con obras contemporáneas (especialmente con la obra de Joyce, de la cual se llega a afirmar en la propia novela que «hay que leer el Ulysses [sic]» [Martín-Santos 2013: 79]) o clásicas (como ya comentábamos en 2.3.) reivindicando precisamente el carácter dialéctico de la creación literaria.

En conclusión, podemos afirmar que una de las reflexiones que nos ofrece *Tiempo de silencio* gira en torno al silencio en sí mismo, y es una reflexión en la que se unifican las dos bases filosóficas de Luis Martín-Santos, pues tanto la visión existencialista del fenómeno del habla como la visión marxista de la sociedad y la alienación son necesarias para su plena comprensión. Teniendo en cuenta esto, el fracaso existencial y social de Pedro se puede explicar también como un sumirse en el mismo silencio de la sociedad que le envuelve y que el protagonista acaba haciendo suyo tras su periplo madrileño. De este modo, la figura de Pedro, aunque con muchas similitudes con la del mismo Martín-Santos en el inicio de la novela, se acaba distanciando de su autor precisamente en lo que respecta al tiempo de silencio que domina la narración, pues si uno decide permanecer callado ante la sociedad que le ha condenado a ese mismo silencio, «Luis Martín-Santos no siguió, de hecho, la trayectoria que Pedro ha iniciado al final de la novela» (Bueno 1996: 70) y nos dejó su obra para constatar su rechazo a este silencio de la alienación y la habladuría.

## **Bibliografía**

- ARISTÓTELES (1981). *Política*. Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, eds. Madrid: Editora Nacional.
- BAJIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid:

Taurus.

BRESADOLA, Andrea (2014). «Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes editoriales de *Tiempo de silencio*» en *Creneida*, 2, pp. 258-296.

BROWN, Joan Lipman (1982). «*Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: Pioneers of the New Social Novel in Spain» en *Hispanic Review*, 50, 1, pp. 61-73.

BROWN, Joan L. y Crista Johnson (1995). «The Contemporary Hispanic Novel: Is There a Canon?» en *Hispania*, 78, 2, pp. 252-261.

BUENO, Gustavo (1996). «La filosofía en España en un tiempo de silencio» en *El basilisco*, 20, pp. 55-72.

CAVIGLIA, John (1977). «A Simple Question of Symmetry: Psyche as Structure in *Tiempo de silencio*» en *Hispania*, 60, 3, pp. 452-460.

CHILLÓN, José Manuel y Alfredo Marcos (2015). «Técnica y sentido» en *SCIO. Revista de filosofía*, 11, pp. 77-99.

CLOTAS, Salvador (1970). «Prólogo» en Luis Martín-Santos, *Apólogos y otras prosas inéditas*. Barcelona: Seix Barral, pp. 7-19.

ESCUADERO, Jesús Adrián (2011). «Heidegger, lector de la retórica aristotélica» en *Diánoia*, 56, 66, pp. 3-29.

FRANZ, Thomas R. (1983). «Baroja's *Science* in Martín-Santos' *Time*» en *Hispania*, 66, 3, pp. 324-332.

GRANDE, Félix y Alfonso Rey (1980). «Significado y estilo de *Tiempo de silencio*» en Francisco Rico, ed. *Historia y crítica de la literatura española. Tomo VIII. Época contemporánea (1939-1980)*. Barcelona: Crítica, pp. 435-448.

GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.



- HEIDEGGER, Martin (1951). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KNUTSON, David (1998). «Mechanized Imagery in *Tiempo de silencio*» en *Hispania*, 81, 2, pp. 278-286).
- KOVADLOFF, Santiago (1993). *El silencio primordial*. Buenos Aires: Emecé.
- LABANYI, Jo (1985). *Ironía e historia en Tiempo de silencio*. Madrid: Taurus.
- LÁZARO, José (2009). *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*. Barcelona: Tusquets.
- LONGHURST, Charles A. (2006). «Luis Martín-Santos y el 98: ¿Tiempo de Corrección?» en *Hispanic Review*, 74, 3, pp. 279-300.
- LOZANO, Carmen, ed. (2011). *Antonio de Nebrija. Gramática sobre la lengua castellana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MARTÍN-SANTOS, Luis (1970). *Apólogos y otras prosas inéditas*. Salvador Clotas, ed. Barcelona: Seix Barral.
- MARTÍN-SANTOS, Luis (2013). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLER, Stephen (2001). «The Spanish Novel from Pérez Galdós to Marías: Tradition and Nescience, Rupture and Europeanization» en *South Central Review*, 18, 1, pp. 45-65.
- MORALES LADRÓN, Marisol (2005). *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín-Santos. Aproximación a un estudio de deudas literarias*. Bern: Peter Lang.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1981). «Repetition and Excess in *Tiempo de silencio*» en *PMLA*, 96, 2, pp. 194-209.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe. En línea en [www.dle.rae.es](http://www.dle.rae.es) (Consulta: 10/6/16).
- REY, Alfonso (1988). *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid: Ediciones J. Porrúa Turanzas.
- ROBERTS, Gemma (1973). *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid:

Gredos.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2011). *Para una lectura de Heidegger (Algunas claves de la escritura actual)*. Granada: Universidad de Granada.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto (2009). *De Heidegger a Sartre. Apólogos de Martín-Santos: una lectura existencial*. Madrid: Abada Editores.

SÁNDEZ, Laura V. (2011). «El árbol de la ciencia y *Tiempo de silencio*: “El problema de España” en un tiempo de anestesia» en *Hispania*, 94, 2, pp. 252-265.

SARTRE, Jean-Paul (1975) *El muro*. Buenos Aires: Losada.

SARTRE, Jean-Paul (1985). *Escritos sobre literatura, 1*. Madrid: Alianza.

SARTRE, Jean-Paul (1999). *El existencialismo en un humanismo*. Barcelona: Edhasa.

SILKA, Freire (1990). «Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*. Ricarda: un instinto hacia la libertad» en *Hispanic Journal*, 11, 2, pp. 155-164.

SOBEJANO, Gonzalo (1975). *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa española.

STEFANO, Giuseppe Di, ed. (2010). *Romancero*. Madrid: Castalia.

SUÁREZ GRANDA, Juan Luis (1986). *Tiempo de silencio*. Madrid: Alhambra.

UGARTE, Michel (1981). «*Tiempo de silencio* and the Language of Displacement» en *MLN*, 96, 2, pp. 340-357.

WINECOFF DÍAZ, Janet (1968). «Luis Martín Santos and the Contemporary Spanish Novel» en *Hispania*, 51, 2, pp. 232-238.

WINECOFF DÍAZ, Janet (1976). «Origins, Aesthetics and the “Nueva Novela Española”» en *Hispania*, 59, 1, pp. 109-117.

ZULUETA, Carmen de (1977). «El monólogo interior de Pedro en *Tiempo de silencio*» en *Hispanic Review*, 45, 3, pp. 297-309.