

hispanoamericanas acerca de exposiciones, agrupaciones o ensayos de poesía concreta).

Por supuesto que tal búsqueda estuvo fuera de nuestras posibilidades.

De realizarla, seguramente aparecerían muchos más nombres, ya sean los de aquellos que por distintas razones no pudieron difundir sus obras fuera del plano local y hacerlas conocer a los autores de las antologías existentes, o los de quienes escribieron poesía concreta después de 1968 (22).

Cerramos así este estudio, con la esperanza de que en un próximo futuro el mismo pueda ser completado, y tal vez rectificado, por trabajos propios o ajenos (23).—MIREYA CAMURATI (*State University of New York at Buffalo, USA*).

[22] En cuanto a las posibles relaciones con la poesía concreta, es interesante analizar los «Artefactos» de Nicanor Parra (Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1972). Véase Marlene Gottlieb: «Del antipoema al artefacto al... La trayectoria poética de Nicanor Parra», «Hispanamérica», II, núm. 6 (abril, 1974), pp. 21-38; Karen S. Van Hooft: «The «Artefactos» of Nicanor Parra: The Explosion of the Antipoem», «The Bilingual Review. La Revista Bilingüe», I, núm. 1 (enero-abril, 1974), pp. 67-80.

[23] Hemos recibido una copia del catálogo de la Exposición «Poesía Experimental» realizada en el Instituto Alemán, Colegio de Arquitectos, en Barcelona (diciembre de 1973). La lista de participantes suma 188 nombres, de los cuales solamente seis son hispanoamericanos. Estos son: Cayo, Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala, de Argentina; Guillermo Deisler, de Chile; Francisco Garzón Céspedes, de Cuba, y Clemente Padín, de Uruguay.

«TIEMPO DE SILENCIO», NOVELA MOROSA

Desde el primer momento de su aparición la crítica, unánimemente, reconoció el impacto innovador de *Tiempo de silencio* (1) dentro del ambiente moribundo y monocorde de la novela social de la década del cincuenta: el ensayo enfático de nuevas formas estructurales (nuevas para la novela española de la época) y el uso y abuso de un lenguaje rebotante de energía demoledora atrajeron la atención y, a veces, el interés de la minoría entendida.

Como cualquier lector puede ver, lo que caracteriza a *Tiempo de silencio* es la casi carencia de argumento. Está esta novela muy lejos del realismo social, cuyos autores, de una manera costumbrista, buscan un material idóneo a su ideología que luego hilvanan en una narración que nos atrae primordialmente por la historia y no por el estudio del personaje. Esta debilidad argumental de la novela de Mar-

(1) Martín-Santos, Luis: *Tiempo de silencio*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969. Todas las citas a continuación se refieren a esta edición.

tín-Santos explica, en parte, su falta de popularidad con la masa y, en parte, el atractivo para los críticos.

En la elección del argumento se separa nuestro autor del principio aristotélico, aparentemente seguido por los realistas sociales, que da prioridad a la acción sobre el estudio de los personajes. Sigue en su lugar la línea del buen novelista moderno, que en su argumento —como dice E. M. Forster—, en vez de encontrar seres humanos superficiales cortados a la medida de su ideología, nos da personajes que sufren dudas y contradicciones y que, como en el caso del iceberg, sólo una parte aflora a la superficie. Santos buceará en las profundidades personales para intentar desentrañar su misterio.

Juan Luis Alborg describe muy acertadamente el impacto de la novela de acción sobre el lector ordinario (2). Camilo José Cela apunta como debilidad de la novela moderna española la falta de interés por la aventura intelectual (3). Ortega lamenta la falta de «anatomía psicológica de los sentimientos y caracteres» en el teatro del Siglo de Oro, que, al contrario de la tragedia francesa, muestra una gran predilección por aventuras y peripecias cuyo fin es entretener a un público ávido de aventuras (4). «La novela actual —continúa Ortega— no se interesa por las aventuras; éstas son tan sólo un pretexto mecánico: Pasa, pues, la aventura, la trama, a ser sólo pretexto y como hilo solamente que reúne las perlas del collar.» (5). Frente a la novela de acción, que constantemente empuja al lector hacia una conclusión, la novela —cree Ortega— debe ser un género moroso que, creando un tempo lento, invite al lector a detenerse en la contemplación.

(2) En líneas generales puede decirse que los partidarios de esta novela tradicional forman la masa de lectores apresurados, los que rechazan cualquier relato que no consiga el poder de arrastrar su atención o despertar su curiosidad, los que no buscan en el libro sino el pasatiempo liso y corriente que mate el tedio de un momento o les distraiga de sus preocupaciones; aquellos, en suma, para quienes la novela no constituye un problema de ninguna índole, sino el antídoto contra los problemas. Es este mismo grupo que se reunió embobado durante los tiempos medios en apiñado círculo ante el Juglar, y devoró más tarde los libros de caballerías, y aplaudió con rabioso entusiasmo las comedias de nuestros clásicos en los corrales, y gritó con pasión ante las truculencias de los dramas románticos, y devoró después aquel torrente novelesco que inundó el pasado siglo haciendo tronar los predicadores desde todos los púlpitos del planeta; y es el mismo, naturalmente, que ahora ha dejado la novela escrita para marcharse al cine, donde se la sirven al vivo y con el mínimo de esfuerzo y el máximo de eficacia. J. L. Alborg: *Hora actual de la novela española*, Ed. Taurus, Madrid, 1958, p. 58.

(3) «Una de las más dolorosas culpas históricas del escritor español contemporáneo es esa su grave falta de interés por la aventura intelectual. El apego a la costumbre —y la costumbre es a la tradición no más que la condescendencia al amor— unido al horror al vacío (que es siempre un horror mágico y racional) viene produciendo en el panorama literario español, contemplado al menos desde el 98 a nuestros días, el raro espejismo que llevó a confundir la literatura con su propia sombra.» Camilo J. Cela en «Dos tendencias de la literatura española», *Papeles de Son Armadans*, tomo 27, núm. 79, año 7.

(4) Ortega y Gasset, José: «Meditaciones del Quijote», *Revista de Occidente*, Madrid, 1970, p. 164.

(5) *Ibidem*, p. 161.

Hace un momento apuntábamos como nota peculiar de *Tiempo de silencio* la casi carencia de argumento. La acción, coordinadamente, está reducida en esta novela al *mínimum*: Un médico participa indirectamente en un aborto; es perseguido, encarcelado y puesto en libertad. Esta falta de complicación argumental no habría creado en otros tiempos una novela; sin embargo, Martín-Santos consigue mantener el interés del lector medio a lo largo de más de doscientas páginas.

La profundidad e intensidad están conseguidas por la morosidad del autor en el prolijo estudio del ambiente y, lo que es todavía más importante, en la detenida introspección de los personajes. Santos parte del principio de que el individuo y la sociedad son un todo compacto y de que no puede comprenderse uno con la ausencia del otro. A la hora de buscar las raíces del mal social, en vez de comenzar por el mundo empieza por el yo.

Esta coexistencia de ambos fue lo que hizo creer a la mayor parte de los críticos que el tema de *Tiempo de silencio* es el estudio de la circunstancia una vez más. Nos encontramos con una sociedad en la que campean la injusticia social, la inautenticidad y la falta de coacción entre sus componentes. Frente a ella aparece un personaje problemático que vive al margen, pero que siente la necesidad de abandonar su exilio voluntario para encontrar el puente que le reintegre al grupo.

Es, por tanto, esta dialéctica individuo-sociedad lo que constituye el tema de *Tiempo de silencio*. Ahí radica también el valor didáctico de la obra: el autor nos da un héroe pasivo que se convierte en héroe activo e intenta un proceso de autoconcienciación. El aparente fracaso final no hay que considerarlo como tal, puesto que con su conducta nos anima a repetir la misma saludable experiencia. Individuo y sociedad se erigen en tema de la obra, siendo el primero la preocupación más constante a los ojos del autor.

La escasez de acción explica que de las cuatro categorías estéticas (dialogada, narrativa, expositiva y descriptiva) sean las dos primeras las más escasas y las dos últimas las más abundantes. Las primeras poseen un carácter dinámico, puesto que despliegan acciones en el tiempo primordialmente; la exposición y la descripción poseen un carácter estático, frenan, ubican seres y objetos en el espacio para darnos una visión más lograda de esa realidad cotidiana con la que estamos en contacto y que se escapa a nuestra percepción.

La exposición es aquella parte de la narración en la que el autor no siente la necesidad de esconderse bajo ningún tipo de artificio técnico, por el contrario, abiertamente se dirige al lector para, por

medio de acotaciones serenas y objetivas, hacer más comprensible el sentido de la obra. Hace uso de comentarios, definiciones, parábolas, símbolos, etc., con el fin de evidenciar los hechos y persuadir al lector. Abundan en *Tiempo de silencio* multiplicidad de ejemplos de la estilística expositiva tanto de carácter literario como filosófico o artístico, dedicados a la literatura castellana, a Cervantes en particular, a la novela americana, a la pintura neoexpresionista, Goya, Ortega, etc.

La ciencia literaria ha comparado en múltiples ocasiones la categoría estética de la descripción con la pintura, por cuanto que ambas tratan de reflejar lo que se ve inmovilizándolo. La descripción dentro de la novela opera primordialmente como medio de contención de cosas, seres y paisajes. En vez de avanzar vertiginosamente en sentido vertical, es una desviación horizontal que se mueve lentamente a través de una acumulación de adjetivos calificativos o por medio del encadenamiento de complementos múltiples, creando una atmósfera estática y habitual que nos invita a la contemplación. Ortega nos dice que «la acción nos arrebatara en su dramática carrera, lo atmosférico, en cambio, nos invita simplemente a su contemplación» (6).

Martín-Santos utiliza un proceso sumamente subjetivo y selectivo a la vez. Al narrar busca aquellos elementos que por su intensidad le interesan desde su punto de vista. No consiste su método en una acumulación cuantitativa de rasgos, antes bien, es una selección significativa. Una vez elegidos éstos no los depura, sino que los diluye en largas explicaciones con una sintaxis recargada que va creando un ritmo lento para su obra.

Para conseguir esta lentitud de movimiento no sólo reduce su novela a un tiempo y espacio limitados (un trecho aproximado de una semana en Madrid), sino que mueve hechos y seres simultáneamente. En vez de encauzar rectilíneamente los pasos de un personaje en busca de un desenlace, mueve abigarradamente todos sus peones con la intención de crear un paso lento que incite al lector a detenerse también para degustar morosamente la elasticidad de cada momento. Su narración, aunque irremediablemente ha de ser vertical en su progreso, adquiere además un amplio sentido horizontal. Es en esta nueva dimensión donde la narración pierde interés para el lector ordinario primariamente preocupado con la acción y con su desenlace. Sin embargo, el movimiento horizontal de *Tiempo de silencio* nos deja ver un mundo bien delimitado y problemático que nos per-

(6) *Ibidem*, p. 177.

mite comprender mejor, desde un punto de vista geográfico e histórico, los seres que por él pululan.

Veamos ahora, a través de un estudio morfológico y sintáctico, cómo se despereza formalmente la prosa de nuestro autor, empezando con la acumulación de los adverbios con terminación en -mente.

Alarcos Llorach nos dice a propósito de la poesía de Blas de Otero (7):

Estos adverbios tan largos, que parecen llevar un peso muerto de nula significación en -mente, son, sin embargo, muy expresivos del sentimiento del poeta. En una poesía tan condensada y comprimida como la de Otero, un vocablo tan largo hace que la significación—poética, claro—de su radical se prolongue resonando a través de la materia casi vacía del -mente, y que en conjunto el sentimiento sugerido ocupe más espacio y sea, por tanto, más eficiente.

Estamos totalmente de acuerdo con Alarcos en cuanto a la cualidad maciza y pesada de estas partículas. En ejemplos como: «¡Pero qué reconfortantemente les aseguraba esta bebida hecha de cola y betún...» [76], la sensación de placer o desagrado parece prolongarse a través del interminable adverbio que nos obliga, por sus dimensiones, a pronunciarlo más despacio.

En la mayor parte de los casos, en especial cuando califican a toda una oración, poseen esa vaciedad de que nos habla Alarcos. Pueden ser sustituidos sin que cambien el significado de la narración. El uso acumulativo que hace Luis Martín-Santos coincide con un deseo del autor de imprimir morosidad a su narración:

La celda es más bien pequeña. No tiene forma perfectamente prismática cuadrangular a causa del techo. Este, en efecto, ofrece una superficie alabeada cuya parte más alta se encuentra en uno de los ángulos del cuadrilátero superior. Aparentemente, cada dos células componen una de las semicúpulas sobre las que reposa el empuje de la enorme masa del gran edificio suprayacente. Estas cúpulas y paredes son de granito. Todas ellas están blanqueadas recientemente. Sólo algunos graffiti realizados apresuradamente... (171).

Por medio de la acumulación se va creando un tempo lento que nos alarga las sensaciones presentadas. En aquellos casos donde encontramos la ironía, el sarcasmo o la crítica social, las acusaciones parecen ser más intensas y prolongadas:

(7) Alarcos Llorach, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*, Anaya, S. A., Salamanca, 1966, p. 86.

Porque no bastará ya nunca que la gente ésta tonta pueda comer, ni pueda ser vestida, ni pueda ser piadosamente educada... ni pueda ser selectamente nutrida... y así miserablemente vegetarán vestidos únicamente de gracia... (129).

Muy clásicamente también, como de modo inevitable ocurre en toda teogonía, la esfera inferior estaba consagrada a los infiernos en los que—dejando de lado toda tendencia ormuzorimadiana—puede situarse simultáneamente el reino del pecado, del mal, de lo protervo, de lo condenado a largas y bien merecidas penalidades, junto con lo térreamente vital, lo genesíacamente engendrante, lo antes-de-ser-castigado voluptuosamente gozador (130).

Abundan en *Tiempo de silencio* las combinaciones múltiples de adjetivos. Su uso constante obedece primordialmente a razones subjetivas y rítmicas, pero es, asimismo, un desafío a la ley económica del lenguaje que, a su vez, crea un efecto de lentitud en la marcha de la narración. El adjetivo o la acumulación de ellos sirve como freno de contención. Raro es el pasaje donde no encontramos su abundancia. Veamos un ejemplo:

Ambas huríes desteñidas llegaron con sus largas cabelleras (rubias en el aéreo extremo y negras en la raíz) sueltas; con sus gentiles batas polícromas (representando peonías y amapolas) desteñidas; con sus grandes bocas rojas abiertas en poderosos bostezos tras los que asomaba picaresca la afilada lengua; con sus brazos alargados estirándose en lento desperezo; con su grasienta cadera apenas cimbreante y se sentaron... (154).

Este breve fragmento puede darse como modalidad representativa de la prosa de Martín-Santos. Tan sólo encontramos dos verbos y el conjunto total podría resumirse: Ambas huríes llegaron y se sentaron. Sin embargo, el autor consigue trasvasar al lector la lentitud y pereza de movimientos de los personajes a través de una repetición de complementos múltiples y cargando cada sustantivo con uno o más adjetivos.

Encontramos, pues, un movimiento vertical, creado por los verbos, y otro horizontal, creado por los complementos y los adjetivos, que, a su vez, retarda al primero. Cada adjetivo va conteniendo, limitando el significado de su respectivo sustantivo y va creando un tempo lento que nos invita a degustar la elasticidad del momento en vez de empujarnos hacia un desenlace.

La función primordial del gerundio consiste en modificar al verbo como un adverbio de modo, en calidad de circunstancia secundaria de la acción principal. Con verbos lógicamente auxiliares sirve para

indicar la acción duradera del verbo. En estos casos, según Amado Alonso (8), el verbo de movimiento opera más con valor funcional que significativo:

El tiempo era largo y lento. Seguía repasando la oscura superficie interna, imaginando la forma de la cavidad ya limpia, escuchando y al mismo tiempo sintiendo en la mano, rígidamente transmitido por el instrumento, el crujir de la materia rota (110).

En este caso la construcción «seguía repasando, imaginando, escuchando, sintiendo», equivale a la forma del imperfecto. El verbo de movimiento pierde aquí su valor originario y sirve, en cambio, para darnos una sensación de duración, de movimiento lento de la acción. Asimismo, «seguía» está omiso en los tres últimos casos, puesto que el momento psicológico lo demanda, pero contagia su uso a los gerundios adyacentes.

En el episodio del café de artistas encontramos, en boca de un falso literato, el siguiente consejo: «No abuses del gerundio» [66], y a renglón seguido Santos ensarta hasta catorce gerundios dependiendo del mismo verbo:

... y así nunca alabando, criticando siempre, desdeñosamente alzando una ceja hasta la altura de la media frente, palmeando aprobadoramente en el hombro del menos dotado de los circunstantes, hablando de fútbol, pellizcando a una estudiante de filosofía, admirando el traje de terciopelo negro y la larga trenza de una cursi aliteraturizada, haciendo un chiste cruel sobre un pintor cojo que se arrastra hacia su mesa, simulando proezas amatorias merced a una hábil reiteración de llamadas telefónicas, tratando con impertinencia apenas ingeniosa al camarero que ha escrito ya siete comedias, haciéndose convidar a café y copa por un provinciano todavía no iniciado, fumando mucho, hablando sin parar y no escuchando, aseguran entre todos la continuación generacional e histórica de ese vacío con forma de poema o garcilaso que llaman literatura española (66).

Sirve aquí el gerundio para aludir a la acción en su transcurso, mientras se produce. Se capta su desenvolvimiento sin referencia al pasado o al futuro. Si la acción anterior estuviera descrita con el uso del presente habitual, la temporalidad adquiriría un valor concreto.

Puesto que lo que el autor quiere analizar no son los rasgos individuales por sí de la vida española, sino lo que poseen de siempre, de habitual, lo intemporal, usa el gerundio que le da un valor abstracto. La acumulación y el uso del gerundio crean un impacto de fuerza física y lentitud.

(8) Alonso Amado: *Estudios lingüísticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1951, p. 230.

A veces el gerundio aparece colocado delante del verbo. En estos casos, al igual que el adjetivo antepuesto al sustantivo, sirve para dar un relieve subjetivo a las cualidades; pero además se retarda la llegada del verbo que ha de concretizar la acción, creando un compás de espera que detiene la acción en suspense hasta el último momento:

Dando un prudente golpecito en la puerta, a guisa de aviso o de modesta súplica, entreabriendo luego el orificio que comunicaba a los lugares, entrando finalmente con paso cauto, se mostraron a la luz de la bombilla... (153).

En *Tiempo de silencio* encontramos también una inclinación deliberada a romper el orden lógico de la oración. Por orden lógico debemos entender bien sea el orden postulado por los gramáticos (sujeto con todos sus complementos, verbo y sus modificaciones adverbiales, complementos del verbo y complementos de cada atributo) bien sea la tendencia a encontrar un orden claro a la colocación de las palabras. En los ejemplos que vamos a estudiar a continuación podemos ver una alteración del orden lógico que desafía a veces la claridad, pero que denuncia a todas luces la voluntad de retardar el paso del tiempo:

Con regocijo, con júbilo, con excitación verbigerativa, con una impresión difusa de ser muy inteligentes se precipitaban los invitados en los dominios del agilísimo criado... (135).

Porque era causa (y no ocasión remota, sino causa específica) de este nuevo encuentro la mano que cariñosamente el sabio, benéfico protector don Pedro, había extendido hacia la miseria personificada por el propio Muecas, de la que parte principalísima ambas muchachas toledanas eran (101).

La muchedumbre culta se derrama por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan (65).

Encontramos en todos estos ejemplos enumerados una característica común que es rasgo estilístico de Martín-Santos. El verbo, al igual que en la poesía clásica o más en particular en la prosa latina, de la que nuestro autor se mostró tan entusiasta, aparece preferentemente en posición final o distanciado, lo cual no es usual de la prosa de su tiempo. A esta posición tardía hemos de añadir la bifurcación y pluribifurcación que la frase experimenta hasta que este último llega aportando el significado.

La frase comienza su carrera, pero, en vez de moverse de manera rauda, a cada paso parece enzarzarse en la palabra vecina, creando

una nueva subordinación explicativa que retarda más y más la llegada del verbo. Se crea un sentimiento de espera, de ansiedad y, al mismo tiempo, un movimiento lento, zigzagueante:

El gran ojo acusador (que ocupa durante el día el vértice de la cúpula astronómica y que proyecta su insidiosa luz no sólo en las superficies planas que a su mirar se exponen cándidamente, en las fachadas de las casas pintadas de blanco, en los tejados apenas resistentes de las chabolas, en los ruedos arenosos de las plazas de toros, sino también en los lugares de penumbra donde las almas sensibles se recogen y mediante esa misma luz consigue llevar hasta el límite su actividad engañosa porfiando terca-mente ante cada espectador sorprendido para hacer constar, de un modo al parecer indudable, que es real solamente la superficie opaca de las cosas, su forma, su medida, la disposición de sus miembros en el espacio y que, por el contrario, carece de toda verdad su esencia, el significado hondo y simbólico que tales entes alcanzan durante la noche) *extendió...* (147).

Veamos por último la organización y estructuración de las formas superiores a la frase, esto es, las oraciones compuestas.

En *Tiempo de silencio* encontramos el uso de la yuxtaposición preferentemente en el monólogo. Sirve entonces para expresar la incoherencia del personaje, su estado de duda, el proceso de reflexión mismo. La coordinación aparece profusamente en los momentos en que el autor trata de reproducir parcialmente las peculiaridades orales de sus personajes de baja formación cultural.

Pero hemos visto ya anteriormente cómo la novela de Martín-Santos se caracteriza por el predominio subjetivo del autor, que se erige en portavoz de todos sus personajes, desafiando convenios retóricos aun a riesgo de caer en la artificialidad. *Tiempo de silencio*, más que producto de una espontaneidad emotiva del autor, es resultado de lento y detallado proceso analítico. La frase, pues, es el resultado de una complicación consciente que busca sus mayores índices de expresividad y reproducción fiel de un proceso zigzagueante que intenta ordenar y estructurar una realidad compleja en la que predomina la falta de coacción. La hipótaxis será la luz que guíe la mentalidad «científico-razonante» del autor que busca poner orden al caos (9).

Prototipo de la oración que encontramos en Martín-Santos es el período dilatado, extenso, en el que el verbo principal va precedido por una acumulación de subordinadas que a su vez se multiplican constantemente. Nos da la sensación de un árbol cuyas ramas se van

(9) «Lo mismo ocurre con la hipótaxis. A veces, puede ser prueba de energía espiritual y capacidad de comprensión, que en una relación objetiva sabe distinguir claramente las cosas principales y accesorias y la conexión que existe entre ellas. Así se puede explicar el predominio de la hipótaxis en las obras científicas.» Wolfgang, Kayser, *ibid.*, 224.

ensanchando una tras otra hasta formar una selva frondosa que oculta la presencia del verbo principal.

Retóricamente posee un efecto de fuerza tremendo. Las acumulaciones se persiguen unas a otras en rápido crescendo hasta llegar a la altiplanicie del verbo principal, donde la entonación descansa brevemente momentos antes de contemplar el vertiginoso descenso y muerte de la frase:

Cuando la grata y envolvedora tiniebla hubo con el nuevo crepúsculo restablecido el predominio de la verdad y de la exactitud en la cocina de la casa, cuando las cosas volvieron a proclamar su naturaleza simbólica de seres dejando aparte la inexactitud especialmente declarada de sus formas, de sus ángulos y de sus dimensiones, cuando doña Luisa tomó de nuevo el aspecto providente y confidencial de gran madre fálica que convida a beber la copa de la vida a cuantos—venciendo el natural respeto—hasta la misma fimbria de su vestido llegan arrastrándose y—postrados de modo respetuoso besan aquellas cintas violetas, aquellos encajes de color de albaricoque, aquellos ligeros pudorosamente rosados—y nunca—a su edad—lúbricamente negros, cuando los ojos batracios pudieron abrirse plenamente desplegando el abanico rizado de los párpados y mostrando el brillo nunca perdido de las sapientísimas pupilas y cuando—finalmente—el gato ya no necesario regresó a sus habituales partidas de caza por los vecinos aposentos, *Matías* conoció que era llegada la hora de confesión de boca (151).

Hasta cinco oraciones subordinadas temporales contamos antes de la llegada del sujeto con su verbo principal. Pero la arborificación no termina ahí. La primera de las subordinadas, aunque no es a su vez subordinante, lleva un sujeto con dos adjetivos y un complemento directo que va especificado por dos genitivos y un complemento circunstancial.

La segunda subordinada completa su sentido con un gerundio que se remata a sí mismo con múltiples complementos. La tercera es, a su vez, subordinante de tres oraciones de relativo, la primera de las cuales conlleva también una circunstancial modal de gerundio. La cuarta temporal lleva como dependientes dos modales de gerundio con sus respectivos complementos. Cláusulas absolutas, participios, gerundios, complementos múltiples, adjetivos modificantes o determinativos se acumulan para crear un compás de espera y de suspense que ha de resolverse en un desenlace rápido.

A veces en esta ebriedad de lengüaje el verbo principal queda omiso para así realzar el valor acumulativo de otros elementos. Esta práctica usada con frecuencia nos llevaría a un estado de modorra;

aisladamente produce el efecto contrario, que es despertarnos con la fuerza física de su impacto.

En la página 86 nos encontramos con la visión subjetiva de la casa de prostitución. El principio ya exhibe el predominio barroco que va a imperar («esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil»). Infinidad de adjetivos, subordinadas, etc., constituyen una bóveda oscura donde la luz no llega a penetrar porque hacia el final el verbo ha quedado omiso en favor de todo lo que le precede.—ALFONSO VILLARINO (*Thiel College, Greenville, Pa. 16125.*)

PARA LEER A JOSE LUIS GONZALEZ: UN REPASO DE SU SEGUNDA SALIDA *

Hasta hace muy poco tiempo, la polémica entre *universalismo* y *regionalismo* (este último confundido o hermanado con el término *nacionalismo*) gozaba de excelente salud entre los críticos de literatura hispanoamericana. Un golpe de timón parece haber corregido en estos días el rumbo de la polémica, desplazándola de los polos entre los cuales se hallaba tensada. Tal desplazamiento obedece tanto al influjo de nuevas concepciones del hecho literario como a la presión del desarrollo político-ideológico hispanoamericano contemporáneo. La inteligencia crítica hispanoamericana ha comenzado a percibir, desde hace un tiempo y con creciente claridad cada día, la necesidad de un replanteamiento en profundidad de la noción de cultura, y, sobre todo, la imperiosa urgencia de precisar ideológicamente el pensamiento en torno a ella. Podríase decir que se halla ya instalado un proceso de signo irreversible, por el cual el crítico hispanoamericano ha decidido desembarazarse de ciertos supuestos valorativos, cuyo pico de extrema vigencia calza entre las décadas del treinta y del cincuenta. Uno de tales supuestos fue el de proyectar la obra del autor hispanoamericano sobre la pantalla de la literatura *mundial* (entendiéndose por ella, fundamentalmente, la europea occidental y la norteamericana). Así, el juicio sobre dicha obra solía desembocar casi siempre en una prueba final, irreductible: la comparación con los modelos *consagrados*, con el trabajo intelectual realizado en una zona de

* «La galería». México, Ediciones Era, 1972. «Mambrú se fue a la guerra» (y otros relatos). México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972. «En Nueva York y otras desgracias». México, Siglo XXI Editores, 1973.