

ticos y humorísticos, y también, según explica un crítico: «by the holes he makes in his texts allows an interplay to develop between the words or signs, superimposing several structural realities» (19).

Mathias Goeritz nació en Alemania en 1915, residió en Marruecos y España entre 1941-49 y luego se radicó en México. Es un pintor y arquitecto y ha construido «poemas escultóricos» y escrito poemas gráficos.

El otro nombre que aparece en las antologías de poesía concreta, aunque en la sección dedicada a España, es el del argentino Julio Campal. Este ha cumplido en la Península una importante labor de difusión de las nuevas doctrinas poéticas, y allí se le concede el liderazgo del movimiento inicial de poesía concreta (20).

A quien se ha omitido mencionar en estas compilaciones es a Octavio Paz, quien entre 1967-68 publica tres obras fundamentales dentro de su evolución poética, y para la avanzada de la lírica hispanoamericana. Nos referimos a *Blanco*, los *Discos visuales* y los *Topoemas*. La magnitud de las mismas en relación con los límites de este trabajo nos obliga a remitirnos a los numerosos y excelentes escritos acerca de ellas (21), y sólo fijar aquí con la mayor síntesis las relaciones que presentan con la poesía concreta. Así diremos que *Blanco* ofrece la ilustración lúcida de las ideas de Mallarmé acerca del valor del espacio como elemento constitutivo del poema, los *Discos visuales* pueden agruparse sin dificultad dentro de la poesía cinética, y los *Topoemas*, según el mismo autor lo declara desde el título, en el campo de la poesía espacial (visual). Creemos que estos últimos pueden calificarse sin duda como poemas concretos.

Hasta aquí esta ojeada a la poesía concreta en Hispanoamérica, la que, como declaramos al comienzo, puede ser discutible en algunas de sus apreciaciones y, sin lugar a dudas, incompleta. En especial, en el comentario acerca de los poetas concretos de los últimos años somos conscientes de dos limitaciones evidentes: la de habernos detenido en 1968 y la de basar nuestros comentarios exclusivamente sobre el material compilado en libros (omitiendo la consulta de revistas y periódicos, y la investigación directa y al día en las ciudades

(19) Jean-François Bory: «Once again» (Nueva York, New Directions, 1968), p. 10.

(20) Solt, p. 42, y Julio E. Miranda: «Poesía concreta española: jalones de una aventura», «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 273 (Marzo, 1973), pp. 512-33.

(21) Para una aproximación crítica a la obra de Paz, resulta útil consultar el núm. 74 de la «Revista Iberoamericana» (enero-marzo de 1971) a él dedicado. Para nuestro tema, especialmente los artículos de Guillermo Sucre, Jean Franco, Ruth Needleman, Graciela Palau de Nemes, Rachel Phillips, y la «Bibliografía de y sobre Octavio Paz», compilada por Alfredo A. Roggiano. Sobre los «Topoemas», véase «La topoética de Octavio Paz» en Yurkievich, páginas 231-36.

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