

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.