



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



**MIGUEL DELIBES**

**Y LA INCAPACIDAD COMUNICATIVA \***

**TESIS**

que para obtener el título de  
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA**  
**HISPÁNICAS**

presenta:

**GERARDO ROBLES HERNÁNDEZ**



**ASESORA DE TESIS:**  
**DRA. LOURDES FRANCO BAGNOULS**

**MÉXICO 2004**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

*A Dios:*

*"Porque el temor de Jehová es el principio de la sabiduría,  
y el conocimiento del santísimo es la inteligencia." Pr. 9:10*

*A la UNAM-FyL:*

*Gracias por la formación recibida en sus aulas,  
la cual ha marcado mi vida de forma permanente.*

*A mi padre, in memoriam:*

*"esperar que murieras era morir despacio,  
estar goteando del tubo de la muerte,  
morir poco, a pedazos.*

*No ha habido hora más larga que cuando no dormías,  
ni túnel más espeso de horror y de miseria  
que el que llenaba tus lamentos,  
tu pobre cuerpo herido."*

*(Jaime Sabines)*

*Gracias por el ejemplo que me diste de responsabilidad,  
de servicio y de entereza en los momentos más difíciles,  
que siempre te caracterizaron.*

*A mi madre:*

*Gracias a que tuviste un sueño y lo compartiste  
(que tus hijos estudiarían una carrera en la  
Facultad de Filosofía y Letras) es que ahora  
podemos ver este sueño hecho realidad.  
Gracias por tu ejemplo de fortaleza,  
lucha, rectitud y honorabilidad;  
estos valores que me has inculcado desde pequeño  
y que siempre han estado presentes en mi vida.*

*A mis hermanas Jeannet y Ana:*

*Gracias por ser mis hermanas (aunque a veces he pensado en cambiarlas por otras, pero como no puede ser posible, las he aprendido a querer tal como son), sé que crecer con ustedes fue lo mejor que pudo pasarme en la vida. Gracias por el apoyo moral y material que me han dado durante todos estos años, y gracias por su ejemplo de cómo afrontar las adversidades, así como de superación, lucha, trabajo, esfuerzo y dedicación.*

*A mis sobrinos Karime y Miguel:*

*Gracias por sus vidas, los quiero mucho.*

*A mi asesora de tesis*

*Dra. Lourdes Franco Bagnouls:*

*Gracias por su paciencia y comprensión, gracias por el tiempo invertido en la revisión de esta tesis, su ayuda en lo profesional y en lo personal son algo que nunca voy a olvidar.*

*A Raquel Mosqueda Rivera*

*y Ana Laura Zavala Díaz:*

*Gracias, porque sin su ayuda durante toda la carrera no hubiera sido posible culminar mis estudios; además, son un ejemplo de superación y constancia a seguir.*

*A los sinodales:*

*Gracias por el tiempo invertido en la revisión de esta tesis.*

*A mi jefa, Laura Ignacio Olalde (editorial Trillas):*

*Gracias por la confianza que has depositado en mi y por tu apoyo en una época de muchos cambios en mi vida; sin tu consejo y respaldo, en estos casi tres años, no hubiera sido posible la realización de este sueño.*



*Ana María Cadena:*

*Hna. Ana, gracias por tus consejos y aliento  
en este tiempo que llevamos de conocernos,  
gracias porque me has ayudado a superarme en la vida  
y has sido un ejemplo de esfuerzo y lucha continua.*

*A Christian Contreras Muñoz:*

*Gracias por tu amistad.*

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>Agradecimientos</b>	<b>i</b>
<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. En busca del mito perdido</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo 2. Un hombre, un paisaje, una pasión</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo 3. Al este del edén</b>	<b>36</b>
A. La ausencia (muerte) de los seres amados, 38.	
B. Ausencia de la naturaleza, 66.	
<b>Conclusiones</b>	<b>106</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>114</b>

## INTRODUCCIÓN

En las letras españolas, Miguel Delibes ha tenido una presencia constante y fundamental durante las últimas cinco décadas. Su obra es amplia y abarca varios géneros, como: cuento, novela, artículos periodísticos, memorias de viaje, memorias de caza, autobiografía, etcétera. Delibes comienza a escribir en un periodo determinante dentro de la historia española que es el de la inmediata posguerra, la cual marca una nueva dirección en toda la cultura de ese país.

Mi interés por la obra del autor radica en divulgar, un poco más, el trabajo de un escritor bastante prolífico pero casi desconocido en Latinoamérica, que no en España donde es valorado, estudiado, comentado, criticado pero sobre todo leído por el público y por los especialistas, ya que se le considera parte importante de las letras españolas. Aunque hay que apuntar que, en general, la literatura española de posguerra es poco leída en Latinoamérica o sólo es conocida por los expertos del área.

Así pues, para acercarnos a la obra de Delibes nuestra preocupación la centramos principalmente en su producción novelística, pues es en ésta donde vemos un ejemplo claro y objetivo de la evolución literaria del novelista, aunque también se echó mano de varios textos ensayísticos de Delibes en los cuales se aprecia el pensamiento teórico del escritor.

A lo que nos enfrentamos al tratar de analizar en conjunto la narrativa de Miguel Delibes es que su producción es muy extensa, pues arranca en 1947 con la publicación de *La sombra del ciprés es alargada* hasta *El hereje* en 1998, al parecer la última novela del autor, lo que da aproximadamente unas treinta novelas, sin contar libros de cuentos, artículos periodísticos, memorias o autobiografía, que incrementan su acervo a más o menos unos cincuenta libros; además, la bibliografía crítica que existe sobre el autor y su obra está dispersa y no abarca de manera específica la última parte de su producción, que va de los años ochenta hasta nuestros días, misma que pretende igualar al periodo anterior o sólo hace énfasis a una determinada novela del escritor castellano, siendo en este caso *Cinco horas con Mario* a la que se han dedicado el mayor número de estudios. Tampoco existen muchos trabajos monográficos, artículos extensos, hechos por mexicanos o latinoamericanos, que abarquen en conjunto la producción de Delibes o que muestren un

interés particular por el autor. Tal pareciera que Delibes ha quedado como un escritor cuyo interés sólo se circunscribe a España, pues la mayoría de estudios, tesis, artículos y bibliografía, en general, se ha generado en aquel país, lo que hace difícil y exhaustiva la labor de investigación en torno a la obra del autor vallisoletano. Asimismo, su obra no es tan conocida en México comparada con las de otros escritores españoles contemporáneos, como Cela, o Goytisolo, por citar algunos.

De todo lo expuesto anteriormente, la principal problemática que surgió, a la hora de elaborar esta tesis, fue cómo incorporar la última producción de Delibes a un análisis global. Por lo que, para hacer el estudio de la obra en conjunto, se escogió la psicocrítica como método teórico para estudiar, tanto la evolución novelística, como la estética del autor, tal como se verá en el primer capítulo de este trabajo.

La psicocrítica es un método de crítica literaria que consiste en estudiar, por medio de la obra del autor, las “metáforas obsesivas” o constantes que aparecen de modo persistente en la producción del escritor, lo que nos dará al final del análisis, según la terminología de Charles Mauron, creador de este método teórico, el mito personal del autor, o su poética, la cual, finalmente, se verificará con la biografía, que presentamos en el segundo capítulo de este estudio.

En un primer acercamiento, a través del método psicocrítico, vemos la forma en que el escritor, inconscientemente, retoma temas, ideas, personajes, situaciones o constantes; en el caso de Delibes estas constantes se manifiestan desde su primera producción *La sombra del ciprés es alargada*, novela en la cual se centra este trabajo de tesis, aunque se hace mención a la mayor parte de la producción literaria de Delibes, esta narración se escogió no sólo por ser la obra inaugural de Miguel Delibes como escritor, sino porque, como ya mencionamos, en esta novela se revelan las nacientes inquietudes o constantes que permanecen hasta sus últimas producciones de manera más elaborada o evolucionada, como: la incomunicación, la muerte, la guerra (no sólo la civil española, sino en todas sus manifestaciones), la soledad, la infancia, la naturaleza, el progreso, etcétera.

Este método de análisis tiene la particularidad de que al ser un método ecléctico nos permite aceptar otras metodologías para poder analizar la obra del autor y así enriquecer las interpretaciones que se hagan de la misma. Así pues, se utilizaron algunas ideas provenientes de la filosofía existencialista y de la teoría del cronotopo de Bajtín para

analizar, en principio, *La sombra del ciprés es alargada* y, posteriormente, las demás obras del escritor vallisoletano, lo cual se presenta en el tercer y último capítulo de esta tesis.

## 1. EN BUSCA DEL MITO PERDIDO

*No he hecho otra cosa que informar e intentar  
comunicarme con mis semejantes.  
[...] mi objetivo ha sido siempre buscar al otro,  
conectar con mis conciudadanos tenderles un puente.*

MIGUEL DELIBES ("El grupo «Norte 60»")

Para la realización de la presente tesis asumimos la idea de que ningún método, escuela o enfoque de la crítica literaria nos dará una interpretación completa de la obra, pues ésta tiene una pluralidad de significados, y ante esta limitante se ha preferido escoger un método de análisis que de inicio reconozca que no puede dar una interpretación totalizadora de los mecanismos de creación y recepción de la obra, o sea, que asuma su propia limitación.

Otra cuestión a la que nos enfrentamos para la elaboración de este trabajo, es que el autor que se estudió, Miguel Delibes, ha tenido una producción prolífica tanto de artículos periodísticos y ensayos, como de novelas y cuentos que nos interesa ver en conjunto y no tan sólo analizar una obra en específico, y la mayoría de los métodos de crítica literaria no satisfacen la necesidad de dar una visión de conjunto de toda la obra de un autor para así establecer una poética personal.

Por consiguiente, el método de análisis fue seleccionado con base en la ayuda que nos presta para comprender la evolución novelística de Miguel Delibes, uno de los autores españoles más fecundos a quien le ha tocado vivir varias etapas de la historia contemporánea de España, pero sin tratar de dar un acercamiento total o absoluto de su obra, sino más bien analizar ciertos aspectos o constantes que han permanecido de manera persistente a lo largo de su carrera literaria.

El enfoque que se escogió, por satisfacer con mucho las expectativas que se tienen para efectuar el estudio de la obra de Delibes, es la psicocrítica; ya que aporta resultados que deben discutirse.

La psicocrítica de entrada toma partido acerca de uno de los problemas importantes de la crítica contemporánea que se relaciona con la presencia del subconsciente en el

proceso de creación de la obra artística. Su propósito es detectar y estudiar en los textos las relaciones que no han sido pensadas o conscientemente asumidas por el autor.

Por medio de la psicocrítica se ubicarán ciertas constantes que han subsistido en la obra de Delibes, está por demás decir que es bastante rica en motivos que han evolucionado y que persisten de forma inconsciente, pero que a simple vista no pueden identificarse, pues forman parte del inconsciente del autor.

Charles Mauron creó en 1948 un nuevo método de análisis literario que llamó psicocrítica<sup>1</sup> llega a él mediante los descubrimientos de Freud y del estudio del psicoanálisis.

Su método se propone acrecentar la comprensión de las obras literarias y de su proceso de creación. Según Mauron, la psicocrítica “procura discernir, en la creación, el papel jugado por las fuentes inconscientes”.<sup>2</sup>

Para Mauron, el inconsciente, así como se manifiesta en los sueños y fantasías diurnos, debe manifestarse de cierta manera en las obras literarias. Sin embargo, hace hincapié, y tiene cuidado en decir qué es lo que separa a la psicocrítica de otros tipos de crítica que utilizan más o menos el psicoanálisis.

De este modo:

la psicocrítica se interesa esencialmente por la obra e intenta “descubriendo en los textos hechos y relaciones que han permanecido hasta aquí ignorados o insuficientemente captados y cuya fuente sería la personalidad inconsciente del escritor”, aumentar nuestro conocimiento de ella y, por consiguiente, hacémosla amar mejor.<sup>3</sup>

Mauron estudiaba la obra de Mallarmé cuando, en 1938, descubre en los poemas redes de asociaciones obsesivas que asimiló al sueño. A raíz de este descubrimiento, Mauron emprendió la tarea de crear un método de aproximación científica a los textos, como lo eran las asociaciones libres del paciente en el psicoanálisis.

<sup>1</sup> La vida y la formación de Charles Mauron tiene bastante importancia para explicar el origen y desarrollo de este método de análisis literario, pues tuvo una doble formación científica y literaria; fue bilingüe desde niño (hablaba francés y provenzal) posteriormente aprendió inglés. Su doble formación le permitió estudiar física y química, y a la vez psicología y psicoanálisis. Para tener una mejor visión de lo que es la psicocrítica puede verse Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura y crítica*, pp. 241-282; Charles Mauron, “La psicocrítica y su método”, en *Tres enfoques de la literatura*, Buenos Aires, Carlos Pérez (editor), pp. 55-80 y Jean Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*, pp. 162-171, textos que aparecen en la bibliografía.

<sup>2</sup> Charles Mauron, “La psicocrítica y su método”, en *Tres enfoques de la literatura*, Buenos Aires, Carlos Pérez (editor), p. 57.

<sup>3</sup> Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura y crítica*, p. 242.

Así llegó a plantear el método que a continuación se expone: Para realizar un estudio psicocrítico se necesitan ejecutar cuatro operaciones básicas:

1. Diversas obras de un autor (y, en el mejor de los casos, todas sus obras) se superponen, como fotografías de Galton, de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos.
2. Lo que se revela de esta manera (y aceptado tal cual) es objeto de un estudio que podría denominarse "musical": estudio de los temas, de su agrupación y de sus metamorfosis.
3. El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico; se llega, así, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente, con sus estructuras y sus dinamismos.
4. A título de contraprueba se verifica, en la biografía del escritor, la exactitud de esta imagen (siendo que la personalidad inconsciente es, evidente, común al hombre y al escritor).<sup>4</sup>

La fase de superposición es la primera operación del método psicocrítico; superponer es diferente de comparar, y se observan redes de asociación o agrupamientos de imágenes obsesivas y probablemente involuntarias.

La operación de superposición tiene como finalidad mostrarnos la existencia de agrupamientos de palabras según su tonalidad afectiva y también revela una red asociativa que aproxima las ideas, que son distintas de los temas que maneja cada obra. La elección de las palabras y de las ideas expresadas es consciente, la red, sin duda inconsciente, constituye una estructura autónoma en relación con las estructuras conscientes. Esta estructura inconsciente representa una dramática realidad interior de la que la conciencia no conocía nada más que una imagen pantalla.

La obsesión expresada por esta red asociativa tiene un origen inconsciente; la red asociativa nos revela "el drama" del autor.

Estas redes responden a un fantasma inconsciente cuyo origen está ligado a la primera infancia del autor. Mauron piensa que la creación para el autor puede realizar la función de psicoanálisis. "La superposición de los textos puede hacer surgir, subrayándolos, rasgos estructurales y relaciones que no revela el examen de cada obra por separado."<sup>5</sup>

El estudio de las redes y de las asociaciones de redes lleva a Mauron al descubrimiento de figuras míticas. Cada conjunto de redes y asociaciones de redes nos darán los elementos esenciales del mito del autor, que se descubrirá al haber estudiado la totalidad de su obra o la mayor parte de ella.

---

<sup>4</sup> Charles Mauron, *op. cit.*, p. 58.

<sup>5</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes an mythe personnel*, p. 200, en Anne Clencier, *op. cit.*, p. 260.



Mauron precisa que si el escritor tiene una conciencia bastante clara de una parte de su personalidad, evidentemente no conoce la cara inconsciente de ella.

Mauron piensa que la personalidad está determinada con frecuencia por un punto de fijación infantil. Cuando los fantasmas llegan a ser demasiado violentos, demasiado crudos, la angustia se intensifica y el fantasma llega a desaparecer para dejar lugar a la acción. Entre otras consecuencias de este mecanismo, puede sobrevenir un bloqueo de la creación literaria, o de las reacciones en el plano interior.

En este análisis de la obra de Miguel Delibes, para descubrir las asociaciones de redes que nos llevarán a las metáforas obsesivas o constantes que subyacen en los textos y, por último, al mito personal del autor, se trabajó con las siguientes obras narrativas del escritor español: *La sombra del ciprés es alargada*, *Aún es de día*, *El camino*, *Diario de un emigrante*, *La hoja roja*, *Las ratas*, *El príncipe destronado*, *Cinco horas con Mario*, *El disputado voto del Señor Cayo*, *El tesoro*, *Los santos inocentes*, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, *377A*, *Madera de héroe*, *Señora de rojo sobre fondo gris*, *Diario de un jubilado*, *El hereje*; los libros de cuentos: *La partida*, *Viejas historias de Castilla la Vieja*, *La mortaja*, y los libros de ensayos: *La primavera de Praga*, *S.O.S: El sentido del progreso*, *Castilla, lo castellano y los castellanos*, *Un año de mi vida*, *Vivir al día*, *Pegar la hebra*, *Mi vida al aire libre*.

La segunda fase del método psicocrítico consiste en buscar la forma en que las redes y los agrupamientos de imágenes se repiten (metáforas obsesivas) y se modifican, además, se observa que estas estructuras dibujan rápidamente figuras y situaciones dramáticas.

Se hace una constatación de los “temas” del autor en el texto, para ver así qué adjetivos o figuras son recurrentes en otras obras del escritor y así poder hacer asociaciones con otras metáforas o figuras y comprobar cómo la red de asociaciones refuerza, por la coherencia que da, la probabilidad de un lazo entre cada metáfora y figura.

Mauron ha descubierto que las asociaciones verbales estaban dobladas “por una red de figuras” que van a constituir las figuras míticas; para separarlas más netamente, es necesario analizar otras obras y comparar diferentes redes, lo que se podrá entrever a continuación será el mito personal del autor.

Estas metáforas obsesivas que propone el método de Mauron no sólo permiten el establecimiento de rasgos de personalidad, sino que también permiten, de manera

importante, el establecimiento de una estética que es la orientación que se busca darle a este trabajo.

El análisis de las metáforas obsesivas ofrece una vía paradigmática que aglutina y hace más coherente la obra, creando a nivel de sintagma una línea de desarrollo cronológico y evolutivo indispensable a la cabal comprensión del fenómeno generador del producto literario.

El establecimiento de estas constantes va más allá de la coincidencia entre figuras, nombres o situaciones; tiene que ver con un nivel más profundo de análisis donde las interrelaciones lingüísticas, la conformación de los personajes y las interrelaciones entre ellos denuncian esas metáforas...<sup>6</sup>

Así, al confrontar los resultados de la psicocrítica aplicada a la obra de cualquier escritor, con los de la crítica tradicional, cuando ésta permanece en el plano psicológico, Mauron señala que no hay divergencias, ya que si los términos empleados son diferentes los dos análisis caminan paralelamente, pues uno analiza la personalidad inconsciente y el otro el pensamiento consciente.

Así, el mito personal de un escritor se definiría en términos de un proceso continuo, evolutivo y estable:

La remarcable constancia de las redes asociativas de dichas figuras sugieren además que estos conflictos deben ser también ellos permanentes, interiores a la personalidad del escritor e inherentes a su estructura. Así, somos llevados por un estudio totalmente empírico de las redes asociativas, a la hipótesis de una situación dramática interna, personal, modificada sin cesar por reacción a los acontecimientos internos o externos, pero persistente y reconocible. Es lo que nosotros llamaremos el mito personal.<sup>7</sup>

Por otro lado, Anne Clencier ahonda más en el concepto de mito personal y nos dice:

Hemos visto cómo, gracias a la técnica de las superposiciones de textos, se pueden descubrir en las obras redes de metáforas, figuras, situaciones dramáticas obsesivas, que nos permiten aproximarnos progresivamente al mito personal del autor. Este mito permanece inconsciente para el mismo escritor. El mito personal, según Mauron, es un “fantasma persistente” que constantemente presiona sobre la conciencia del escritor cuando se entrega a su actividad creadora. Esto no es una manifestación neurótica. Puede constituir una obsesión, constantemente en el segundo plano del pensamiento del creador. El mito personal es dinámico, traduce “unos procesos psíquicos profundos”; procede de una “función imaginativa” que debe estar en relación con el período vivido por el creador. Las variaciones de este mito reveladas por la superposición de obras muestran que es preciso en una investigación de este tipo introducir “el tiempo como variable”. El mito se estructura según

---

<sup>6</sup> Lourdes Franco Bagnouls, *Los dones del espejo, la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, pp. 12-13.

<sup>7</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes an mythe personnel*, p. 195, en Anne Clencier, *op. cit.*, p. 256.

los conflictos predominantes entre los “objetos internos” de la personalidad inconsciente que se expresan en el lenguaje por situaciones dramáticas.<sup>8</sup>

En el caso de Miguel Delibes, los rasgos de su personalidad como creador se muestran a través de obtener y observar las constantes obsesivas que aparecen en su obra:

El escritor desde niño vive obsesionado con la ausencia (muerte) del padre, pues éste era de edad ya avanzada, lo que le crea un gran temor que lo vuelve introvertido (introyección) y le hace difícil la comunicación con el padre, ya que no lo siente como alguien cercano a él en su niñez.

—...Mi padre fue un hombre que se casó tarde. Cuando comencé a discernir sobre la vida y la muerte, él contaba ya cerca de sesenta años, edad que entonces se consideraba muy avanzada, la edad prácticamente de la muerte.<sup>9</sup>

Yo no tuve conciencia de que mi padre y yo estábamos en el mundo hasta después de haber entrado aquél en la cincuentena. Se había casado maduro (a los cuarenta y dos años) y, habiendo sido yo el tercero de ocho hermanos, cuando le conocí él ya había cumplido los cuarenta y siete.<sup>10</sup>

Otro hecho que marca la personalidad del escritor es la orientación religiosa demasiado acendrada que recibe en la infancia. Lo cual podemos constatar a continuación:

Pero para doctorarse [como apedreador] era necesario derribar un pájaro de un cantazo. Esta prueba era inexcusable. Y yo me doctoré, lo recuerdo perfectamente, en 1930 [tenía escasos diez años] abatiendo una inocente golondrina que picoteaba unos cagajones en el paseo de Zorrilla, frente a la Academia de Caballería de Valladolid. La hazaña me produjo crueles remordimientos. La golondrina, como la cigüeña, era considerada entonces como un ave sagrada. De las golondrinas se decía que quitaron las espinas a Nuestro Señor, en la Cruz, y había que respetarlas. Eliminar al pobre animal de una pedrada constituyó para mí, un niño muy religioso, una pesadilla que se repitió noche tras noche durante largos meses. Ladislao García Amo [...] elogió sin reservas mi puntería. Las lisonjas de Ladis atenuaron los reproches de mi conciencia y así conseguí conservar en aquella época el equilibrio síquico.<sup>11</sup>

Nacido en la ciudad de Valladolid, vive en ésta pensando siempre en el campo y como no encuentra en la urbe el alivio de respirar aire puro y vivificador para sentirse libre,

---

<sup>8</sup> Anne Clencier, *op. cit.*, p. 267.

<sup>9</sup> César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, El Magisterio Español, Madrid, 1971, en Ana María Navales, *Cuatro Novelistas Españoles, M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*, p. 23.

<sup>10</sup> Miguel Delibes, *Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario*, p. 11.

<sup>11</sup> Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 203-204.

recurre a la lectura a fin de encontrar un paliativo en esta actividad para su necesidad de naturaleza que le va a seguir siempre hasta su edad adulta.

De niño, en mi piso urbano, donde mis padres me nacieron, yo vivía desazonado, buscando, como los perros de caza encerrados en un automóvil, una rendija por donde penetrase un soplo de aire vivificador. Mi avidez me llevaba aún más lejos: recurría a la lectura de libros relacionados con la naturaleza para hacerme la ilusión de que respiraba un ambiente oxigenado. [...] mis preferencias no iban por el asfalto y la muchedumbre, sino por el aislamiento y el campo.<sup>12</sup>

Delibes vive obsesionado por la ausencia de los seres amados; es marcado por los traumas de una guerra que le toca vivir, en donde cada uno de los dos bandos se atrincheró en su “verdad” sin hacer ningún intento de conciliación lo que rayó posteriormente en la intransigencia. A Miguel Delibes le toca ver y vivir en una sociedad en donde el odio cainita era una constante, en donde la convivencia social se ve truncada por el hecho mismo de la guerra, en donde por la histeria, que lleva a las neurosis a su máximo, se aumenta el espíritu de venganza de ciertas almas enfermas y en donde la población civil se vio privada de su libertad en una y otra zona del conflicto. Experimenta junto con otros miles de personas el miedo, el terror y la humillación, y al acabar la guerra es testigo del clima de terror psicológico que se adueña de los vencidos, sus familiares y amigos, ve cómo los vencidos son prácticamente incomunicados, reprimidos, denunciados, ve cómo se les cierran las puertas y se les arroja a la indigencia. Delibes encuentra que la incomunicación, el no querer escuchar “las razones del otro”, es la causante de todos los males y la interrupción de la comunicación se da por muchos factores y a esa incomunicación es a la que llega, de forma inconsciente, en cada una de sus obras.

El escritor quiere comunicarse con los otros, a su vez quiere ser esa voz de varios sectores de españoles a los cuales no se les ha permitido comunicarse; él quiere expresar lo que sienten y lo que piensan; lo que Delibes quiere que aprendamos es a escuchar “las razones del otro”.

Al superponer las obras de Miguel Delibes, anteriormente mencionadas, se ve que a lo largo de su producción han permanecido de manera persistente ciertas constantes relacionadas con el proceso de comunicación.

---

<sup>12</sup> Miguel Delibes, “Un hombre de aire libre”, en *Pegar la hebra*, pp. 197-198.

Este proceso de comunicación en la obra de Delibes se altera por diversas circunstancias, y las metáforas obsesivas que aparecen de forma reiterativa en los textos de Delibes se refieren a la incomunicación; aunque hay también otras constantes que ofrecen un valor significativo, sólo se analizará, por razón de la extensión que este trabajo implica, aquella constante que, a nuestro juicio, representa más fehacientemente este proceso de incomunicación, y cómo esta incomunicación, representada en esta constante que abordaremos, nos lleva a conocer una parte de lo que Mauron denomina el mito personal de Miguel Delibes.

Son cuatro las metáforas obsesivas, en la obra de Miguel Delibes, que nos remiten directamente a este proceso de incomunicación: el miedo a la ausencia de algo o alguien, lo cual provoca una introyección en los personajes y, por tanto, la incomunicación; la marginación presentada a través de personajes (niños, ancianos, mujeres, campesinos, enfermos mentales) a los cuales no se les permite comunicarse o no quieren comunicarse debido a su condición de marginados; las distintas formas de enajenación mental que conducen a los personajes a la incomunicación y, por último, la incomunicación como tal que se refleja de forma estilística en el uso de monólogos, diarios, epistolarios, o la falta de recursos lingüísticos en los personajes. Resumidas estas metáforas obsesivas en torno al eje central de la incomunicación encontramos el mito personal de Delibes, el cuál está cimentado en la comunicación y las distintas formas de interrumpirla; este mito personal se define en términos de: la deshumanización o alienación del ser humano.

La más reciente producción de Delibes, *El hereje* (1998), es considerada como su última novela ya que se ha retirado como escritor.<sup>13</sup> Por esta razón podemos decir que la aproximación que daremos de su mito personal será en cierta forma definitiva, pues aunque

---

<sup>13</sup> Y no es que nosotros demos por terminada su labor creativa, sino que el mismo autor en reiteradas ocasiones ha hecho hincapié acerca de este retiro. En una nota difundida por la agencia EFE con motivo de la publicación de *El hereje* es donde encontramos la primer referencia acerca de este retiro: "Madrid, 19 octubre 1999 (EFE).— El escritor y académico Miguel Delibes ha ganado hoy, con su obra *El hereje*, el Premio Nacional de Narrativa 1999, que concede el Ministerio de Cultura a la mejor novela escrita en cualquiera de las lenguas españolas [...] Delibes, que tardó tres años en escribirla, considera *El hereje* como una obra de 'final de carrera' con la que ha querido rendir un homenaje a Valladolid, la ciudad que le dio 'la palabra, su verdadero instrumento de trabajo'". Posteriormente, en una entrevista a Pedro Damián de Diego, a la pregunta expresa: "¿Hasta que punto es definitivo el carpetazo a su actividad creativa?, ¿*El hereje* es el punto y final?" Delibes responde categóricamente: "Decididamente sí. *El hereje* es el punto y final". Por último en el año 2000, en otra entrevista en esta ocasión concedida a Oscar Jara, Delibes hace quizá la declaración más reveladora con respecto al fin de su actividad creadora: "*El hereje* ha sido mi última novela. Para escribir novelas se necesita estar al cien por ciento y yo no me encuentro en esa situación. Puse fin a *El hereje* el mismo día que me diagnosticaron el cáncer. No volveré a escribir, aunque otros milagros se han dado".

volviera a tomar la pluma lo que escribiría sería una variación más de ese mito personal o un aspecto más evolucionado del mito personal que ha permanecido y que ha ido evolucionando con ciertas modificaciones a la largo de su obra.

Parte de este mito personal de Delibes puede definirse como la necesidad de comunicarse con las otras personas, pero esta comunicación no puede realizarse, no quiere realizarse o no se permite que se realice, y los personajes de Delibes nos muestran una y otra vez cómo esa incomunicación está presente en sus vidas y los determina, véase como ejemplo los siguientes personajes: Pedro, personaje central de *La sombra del ciprés es alargada*, por miedo a las ausencias de los seres que más quiere se vuelve un ser retraído y no se involucra con los demás ni se comunica voluntariamente; Gervasio García de la Lastra, personaje de *377A, Madera de héroe*, tiene una variante de enajenación mental (neurosis) que lo vuelve un niño retraído, pues tiene que guardar el secreto de sus ostentaciones —las cuales se producen a raíz de un miedo incontrolado que le ataca— incluso con su mismo padre, lo que lo lleva a la incomunicación con él y a no entender sus razones, esta incomunicación es propiciada también, en parte, por la educación que recibe Gervasio en su infancia; Azarias, el tonto de *Los santos inocentes*, por su misma condición de marginado se le ignora y no se le permite comunicarse, es un desecho de la sociedad y, como tal, no tiene derecho a expresar ni siquiera lo que siente (su amor por la “milana”); y, finalmente, Mario, protagonista de *Cinco horas con Mario*, personaje en quien vemos retratada una incomunicación evidente con su esposa, pues él está muerto y su esposa intenta entablar un “diálogo” (monólogo) con él frente al ataúd; en vida, Mario no puede “entenderse” con su esposa, pues hablan dos códigos muy distintos y hay, por tanto, una incompatibilidad de caracteres; esta incomunicación matrimonial es trascendida al plano social y adquiere el carácter de símbolo, y viene a representar la incomunicación que se da en la España de posguerra, la cual queda dividida en dos Españas o bandos que están incomunicados entre sí, y por último, la incomunicación (ya sea la matrimonial o la que viene a simbolizar de las dos Españas) queda retratada en la misma estructura de la novela, un largo monólogo que hace más angustiosa esa necesidad de comunicarse y no poder hacerlo.

Así, la estructura inconsciente revelada en cada obra podría ser la fatalidad de la cual quiere evadirse el escritor, que en Delibes es la deshumanización que causa la

incomunicación. Una vez concluido el análisis de los temas obsesivos se impone, por tanto, una interpretación. La biografía del escritor debe confirmarla, o parecer, por lo menos, como compatible con ella.

En nuestro caso, como ya dijimos por la cuestión de la limitante de la extensión de la presente tesis, sólo manejaremos la primera constante, que hemos mencionado, referente al miedo a la ausencia de algo o alguien por considerarla la más importante y la más representativa de este proceso de incomunicación en la obra del autor vallisoletano.

Así pues, el esquema que se establece en este caso no es ni artificial ni arbitrario, pues se ha descubierto por un método jalonado a cada instante por la confrontación objetiva con los textos; representa la evolución de una estructura dramática, que en este caso es la angustia de la incomunicación.

De esta forma se llega a la cuarta y última operación del método psicocrítico que será una verificación de los resultados obtenidos apelando solamente, como último resorte, a la vida del escritor que servirá de término de comparación y en la cual se podrán encontrar eventualmente elementos que permitan confirmar la existencia de un mito personal original.

Uno de los primeros resultados que arroja este estudio es la extraordinaria impresión de unidad que deja la obra después de su análisis psicocrítico. El mismo método borra las fronteras que aíslan de manera natural, a un libro, o a un personaje.

Esta fluidez asombra, naturalmente, al espíritu crítico, despertando en él una especie de fascinación desconfiada. Pero uno de los méritos de la psicocrítica es hacer aparecer algunas de las líneas generales de un sistema complicado de relaciones recíprocas.

En este trabajo nos centraremos en el estudio, detallado, de la constante de Delibes que se refiere a la ausencia de algo o de alguien (los seres amados y la naturaleza), en donde la comunicación con los "otros" se interrumpe voluntariamente. Esta constante se presenta de forma clara y patente en la novela *La sombra del ciprés es alargada*; así pues esta narración de Delibes ejemplificará esta constante que abordaremos; aunque hay otras novelas que si bien no nos muestran de manera explícita esta constante que se analizará y sólo muestran una variación importante de la misma, se hará mención a ellas, pues las resoluciones que ofrece el autor en cada novela de esta constante nos acercarán cada vez más al mito personal del autor y unidas a las otras constantes, que hemos mencionado,



relacionadas con la incomunicación nos darán finalmente el gran mito personal de Miguel Delibes.

De esta manera el mismo método nos impone, después de haber discernido una estructura psíquica esquemática, por detrás de la obra, buscar aquellos rasgos que la desmienten o la confirman, en la vida del autor.

Otra de las cosas que la psicocrítica permite percibir es la génesis de la obra, a partir del mismo texto, esquemáticamente y, por así decirlo, en sus recuerdos. Teóricamente se propone recorrer en sentido inverso el camino transitado por la obra en el proceso de su elaboración. La superposición de las obras parciales, y luego el análisis “musical” (armonioso) conducen, en efecto, de las variaciones superficiales a los temas, y de éstos, ya a un nivel más profundo, a las estructuras obsesivas, inconscientes para el escritor. Este nuevo determinante se presenta bajo la forma de un mito sucinto, que apenas evoluciona durante la vida del escritor. Cada texto aislado puede referirse tanto a su totalidad como a alguna de sus partes.

Todos estos mitos sucintos hacen referencia, aparentemente, a acontecimientos vividos, experimentados muy poco tiempo antes o después de la adolescencia, y que han dejado una marca en la psicobiografía del escritor. Poseen otro sentido, y debe leerseles como dramas que se presentan en el interior de la personalidad, entre sus distintas partes más o menos disociadas. Por detrás del texto, y haciendo alusión a un hecho biográfico, elaboramos una radiografía del artista.

Al crear la obra el artista se aleja de su mito, como el marino de su puerto de origen. La psicocrítica efectúa el camino inverso: vuelve al puerto. El artista conquista una libertad, nosotros le señalamos su determinación.

Así pues, Miguel Delibes emprende ese viaje buscando que alguien escuche su mensaje; intenta que se entable ese puente que es la comunicación, así como lo hace su personaje Don Hernando, del cuento “El patio de vecindad”, quien es un radioaficionado que tiene la posibilidad de comunicarse con todo el mundo a través de las ondas sonoras de su radio, pero una vez que éste se apaga, el mundo entero sale de su habitación; Delibes quiere establecer ese diálogo (comunicación) con la gente por medio de cada historia, quiere transmitir una sola idea “aprendamos a escuchar las razones de los otros” y no nos aferremos a nuestras verdades, pues esto nos puede llevar a la intransigencia, como sucedió



durante la guerra civil española o durante la España de Felipe II, sucesos que relata en *377A, Madera de héroe y El hereje*.

De esta manera, la contribución que hace la psicocrítica es la asimilación de la obra de arte con un sueño que hace creer que el artista, gracias a una especie de sabia alucinación, alivia una tensión secreta. Sus lectores, inducidos a efectuar la misma operación, por su arte, le quedarán agradecidos.

La presencia de un mito obsesivo, perceptible por debajo de la obra, no puede ofrecernos un criterio de verdad estética más válido, porque se lo puede encontrar aun por debajo de obras consideradas por la crítica como mediocres. La fuerza latente del mito por otro lado, la riqueza de su desarrollo y la sorpresa de sus variaciones, son precisamente signos de lo que puede llamarse una superioridad creadora.

Así pues, toda la obra de Delibes puede resumirse en una búsqueda de la verdad-verdad, la cual se encuentra a través de un proceso dialéctico en donde se concilian las verdades de cada uno de los interlocutores dando como resultado la verdad objetiva o la verdad-verdad que se logra sólo sabiendo comprender las razones del otro.

Por último, resumiendo, la psicocrítica no ve en la creación artística una neurosis, se presenta como un método parcial y no totalitario, no pretende remplazar la crítica tradicional sino enriquecerla. Realiza su análisis al nivel de las estructuras inconscientes quedando claro que las estructuras conscientes subsisten íntegramente, con su propio valor; su análisis parte de los textos, y en su desarrollo tiene en cuenta su cronología, recurre a la biografía del autor sólo para verificar las hipótesis que el estudio de los textos permiten plantear. No se trata de hacer un retrato psicológico del autor sino comprender mejor un texto literario.

## 2. UN HOMBRE, UN PAISAJE, UNA PASIÓN

*Si el cielo de Castilla es tan alto es porque lo habrán  
levantado los campesinos de tanto mirarlo.*

MIGUEL DELIBES ("Tierras de Valladolid")

Miguel Delibes nació en Valladolid el 17 de octubre de 1920 en una casa de la acera de Recoletos una de las zonas más burguesas de la ciudad. Es el tercero de los ocho hijos del matrimonio formado por don Adolfo Delibes Cortés, abogado y catedrático de Derecho Mercantil de la Escuela de Comercio de Valladolid, y María Setién Echanove, una mujer muy católica y hogareña. Los Delibes pertenecen a la burguesía santanderina y vallisoletana. El abuelo de Miguel Delibes, Frédéric Delibes, fue un ingeniero francés que dejó su patria a finales del siglo XIX para trabajar en la construcción de la vía férrea Reinoso-Torrelavega, donde conoció a la que sería la abuela de Miguel Delibes y se casó con ella.

Tuvo un abuelo liberal y otro carlista. Su padre era liberal y su madre era muy católica. Este contrabalanceo lo lleva en la sangre, como tantos españoles de la clase media. Me dice que en los primeros años pesa más la influencia de la madre. Que la influencia ideológica del padre viene más tarde, y por esto mismo es más firme y cierta.<sup>1</sup>

Este contrabalanceo con el cual fue educado posteriormente lo va a reflejar muy bien en su novela 377A, *Madera de héroe*, la cual revela la complejidad de las relaciones personales y colectivas, pero sobre todo presenta dos ámbitos de acentuada incomunicación. Uno, el que refleja una actitud ultraconservadora, clasista. Otro, el que podríamos denominar progresista. Ambas esferas son conocidas por Delibes, como se ve, desde la infancia.

A simple vista, la infancia de Miguel Delibes, en el seno de una familia burguesa, debió haber transcurrido feliz y sin problemas, lo cual no fue así ya que en gran parte lo impidieron sus miedos y obsesiones, como la temprana obsesión que tiene por la muerte. También el hecho de ser ocho hermanos, con poco dinero, contribuyó a una infancia y adolescencia muy sobrias.

---

<sup>1</sup> Francisco Umbral, *Miguel Delibes*, Epesa, Madrid, 1970, en Ana María Navales, *op. cit.*, p. 15.

Fue educado primero por las madres carmelitas de Valladolid, de lo cual deja constancia en “Don Álvaro o la fuerza de la maledicencia”(en *Vivir al día*) y en “El primer recuerdo” (en *Pegar la hebra*); posteriormente estudió el bachillerato en el Colegio de Lourdes (hermanos de las doctrinas cristianas), hecho que menciona en “Adiós Manolo” (en *Pegar la hebra*).

Las tardes libres las pasaba en una finca que los hermanos tienen a las afueras de Valladolid, en el campo. Los veranos los pasaba en Molledo-Portolín (Santander), en la casa de sus abuelos, en contacto con la naturaleza.

Este contacto con la naturaleza y la necesidad de ella, lo llevan a realizar sus primeras lecturas, posteriormente la naturaleza será uno de los temas predilectos del escritor, pero la naturaleza y el paisaje que él prefiere es el castellano.

De niño, en mi piso urbano, donde mis padres me nacieron, yo vivía desazonado, buscando, como los perros de caza encerrados en un automóvil, una rendija por donde penetrase un soplo de aire vivificador. Mi avidez me llevaba aún más lejos: recurría a la lectura de libros relacionados con la naturaleza para hacerme la ilusión de que respiraba un ambiente oxigenado. A los mágicos cuentistas nórdicos, sucedieron Zane Grey y Oliver Courwood, novelistas de las praderas, autores que creaban en torno mío una ficción de aire libre que era ya casi como estar al aire libre. Mi adolescencia, asimismo, vino marcada por lecturas que me liberaran, que me sacaran de entre las cuatro paredes donde discurrían mis ocios, novelas de aventuras como *Rebelión a bordo*, *Tres lanceros bengalíes*, autores como Salgari que me sirvieron de puente para acceder a la novela noble: *Robinson Crusoe*, *Moby Dick* o *La isla del tesoro* no menos ventiladas. Mis lecturas, pues, vinieron orientadas desde niño por un guía inusual: la naturaleza. Era la naturaleza antes que la gracia expresiva o el argumento, lo que me atraía de los libros cuando por mi condición de niño de asfalto, me veía apartado del campo.<sup>2</sup>

En el colegio escribe crónicas de fútbol pero no va a ser el fútbol, sino la caza, y, en su defecto, la pesca el deporte favorito de Miguel Delibes. A los once años ya tenía su primera escopeta y salía a cazar con su padre. El campo y la caza serán sus pasiones de adulto a tal grado que se le ha descrito no como un escritor que caza sino como un cazador que escribe, y para demostrarlo ha escrito una larga serie de libros de caza y en *Mi vida al aire libre* habla sobre sus pasiones deportivas.

Al estallar la guerra civil en 1936, Miguel Delibes, con 15 años, había terminado el bachillerato; empezó estudios en la Escuela de Comercio y, modelado y escultura, en la

---

<sup>2</sup> Miguel Delibes, “Un hombre de aire libre”, en *Pegar la hebra*, pp. 197-198.

Escuela de Artes y Oficios. La primera manera que tiene de manifestarse como artista es dibujando.

Estos años son, a nivel nacional, un período de confusión social y política. La gente vive en un constante estado de tensión a causa de las dificultades económicas y políticas por las que atraviesa el país. Críticos como Leo Hickley, opinan que la confusión política y las dificultades económicas nacionales influyeron en Delibes, produciéndole un cierto pesimismo de esos tiempos.<sup>3</sup>

En 1938 se enrola como marinero voluntario en el crucero *Canarias*. Finalizada la guerra quiso quedarse de marino, pero su miopía le impidió continuar ese camino y regresa a Valladolid. En *Conversaciones con Miguel Delibes*, éste señala que “eligió la marina no porque encontrase en ella tan sólo el atractivo de la aventura, sino tal vez por el deseo de evitar el enfrentamiento de hombre a hombre o el horror a la sangre, pues en la marina el blanco no es el hombre, sino el barco y al hombre no se le ve de cerca”.<sup>4</sup>

A partir de 1940 estudia Derecho y Comercio y comienza a prestar su colaboración como dibujante caricaturista en el diario *El Norte de Castilla*, con el seudónimo de “Max”. Alcanzó el grado de Intendente Mercantil en Bilbao en 1941. Al año siguiente ingresó por oposición en el Banco Castellano de Valladolid, donde permaneció seis meses.

En 1943 se trasladó a Madrid donde cursó las asignaturas del doctorado de Derecho, a la vez que seguía un curso intensivo en la escuela de periodismo. En 1944 ingresa como redactor en *El Norte de Castilla*, el segundo periódico más antiguo de España y de gran tradición liberal, que, posteriormente, había de ser la tribuna para su labor a favor del campesino castellano, conectando con las más modernas doctrinas sociales de la Iglesia, lo cual le costó el enfrentamiento con la administración y su puesto. En 1952 es nombrado subdirector y en 1958 director, cargo que ocupa hasta 1963.

En 1945 ganó por oposición la cátedra de Derecho Mercantil de la Escuela de Comercio de Valladolid. En 1946 contrajo matrimonio con Ángeles de Castro, estudiante de filosofía y letras, con la que tiene siete hijos y de la que enviuda en 1974, en *Señora de rojo sobre fondo gris*, que es una novela con tintes autobiográficos, deja ver la pena que le causa este hecho.

---

<sup>3</sup> María Antonia Beltrán-Vocal, *Novela española e hispanoamericana contemporánea, temas y técnicas narrativas: Delibes, Goytisolo, Benet, Carpentier, García Márquez y Fuentes*, p. 23.

<sup>4</sup> César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 46, en María Antonia Beltrán-Vocal, *op. cit.*, p. 29.

Aprende a utilizar correctamente los adjetivos en un texto de Derecho Mercantil de Joaquín Garrigues, y es el mismo señor Garrigues quien le concede la cátedra de Historia del Comercio.

Preocupado por encontrar un lugar, por encontrar su camino, Delibes pasa de la marina a la burocracia, conjugando el periodismo, las caricaturas que exponía en el café Corisco de Valladolid, y el Derecho. Lee poco en aquel tiempo y apenas escribe, a no ser su tesina *Causas de disolución de las compañías anónimas* y algunas críticas de cine con el seudónimo de “Miguel Seco” o “Seco” simplemente. Su primer cuento “La bujía”, hoy perdido, lo envió a un concurso convocado por la revista *Medina* y obtuvo el segundo premio; el primero fue para Amparo Martínez Ruiz, hermana de Azorín. Dirigió la revista de poemas *Halcón*, pero no porque tuviera un gran interés por la poesía, sino porque era el único periodista profesional del grupo que integraba el cuerpo de redacción. Todavía no se tomaba la literatura en serio, aún no estaba atrapado por su tarea de escritor.

Es hasta después de algún tiempo de ejercitar su escritura en el periódico cuando pasa a la novela, y sus inicios como escritor se dan al ganar con su primera obra, *La sombra del ciprés es alargada*, el Premio Nadal de 1947.

Esta primera novela Delibes la toma como un medio para librarse de muchas obsesiones que tiene, especialmente de aquella relacionada con las ausencias de las personas (muerte):

Desde niño tuve obsesión por la muerte (la obsesión del desasimiento que la muerte provoca) y sólo esperaba una oportunidad para deshacerme de ella. Esta oportunidad —de tiempo— se me presentó al ganar la cátedra que preparaba. Entre las trece horas de trabajo que me exigía mi “oficio” de opositor y las dos horas de clase que me llevaba la tarea de profesor, había una diferencia de once horas, que aproveché para escribir *La sombra del ciprés es alargada*.<sup>5</sup>

Ganar el Premio Nadal supone un reto para Delibes. Desconocedor de sus propias cualidades, las críticas que le hacen le conducen a la inseguridad, y movido por la necesidad de afirmarse publica apresuradamente *Aún es de día*, 1949, una novela hiperrealista que raya en el mal gusto, según opinión de Delibes. Con la aparición de *El camino* en 1950 se percibe el equilibrio del autor. A propósito de las primeras novelas que

---

<sup>5</sup> Carmen Pereda Grau, *El mundo novelístico de Miguel Delibes*, Universidad Católica de Chile, 1962, p. 6, en Ana María Navales, *Cuatro Novelistas españoles, M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*, p. 18.

inician la carrera de un escritor Miguel Delibes señalaría posteriormente, en 1954, lo siguiente:

Las novelas que inician una carrera de escritor no están, en contra de la opinión vulgar, faltas de literatura, sino sobradas de ella; una primera novela es, de ordinario, un torrente de palabras abrumador, un desahogo espontáneo y, como tal, desordenado y prolijo.<sup>6</sup>

Escribe sus tres primeras obras intuitivamente, sin otra influencia que la del libro de Derecho Mercantil. Delibes ha confesado repetidas veces que, cuando escribió *La sombra del ciprés es alargada*, no había leído ninguna novela. Después de escribir *El camino*, el escritor ya es un profesional de la literatura, continúa alternando su tarea de la cátedra con las labores periodísticas.

Miguel Delibes ha viajado por Sudamérica (Brasil, Uruguay, Argentina, Chile) en 1955; Italia, 1956; Portugal, 1957; Francia, 1959; Alemania y las Islas Canarias, 1960; Estados Unidos, 1966 y Checoslovaquia, 1968. También ha visitado el Norte y Noroeste de África. En todos los países citados pronunció conferencias sobre la situación actual de la novela española. Todos estos viajes hallan eco en sus libros, sea en los de ficción, o en los de viajes.

A pesar de sus viajes y de que Valladolid es su ciudad natal, el lugar que más espacio ocupa en su afecto es un pequeño pueblo, Sedano, en la provincia de Burgos.

Sedano es mi pueblo, un pequeño gran pueblo de Burgos, donde la gente llega a vieja comiendo manzanas y miel, los cangrejos y las truchas se multiplican confiadamente en los regatos y los conejos corren libres por el monte sin temor a la mixomatosis.

[...]

Uno nació —o le nacieron— en Valladolid, ciudad de la que se siente orgulloso, pero eso no obsta para que a uno, desde pequeñito, le gustase tener su pueblo, siquiera para decir: “Allá, en mi pueblo, para ahuyentar los topos plantan en los huertos un árbol que llaman tártago que es totalmente como una verde y gigantesca araña tropical”. Porque es en los pueblos donde nacen las cosas y las costumbres y cada pueblo tiene una cara, y no como las ciudades que todas se asemejan porque todas, incluso las más pequeñas, aspiran a parecerse a Nueva York. Así que Sedano es mi pueblo y no por la casualidad de haber nacido en él, sino por decisión deliberada de haberle adoptado entre mil.<sup>7</sup>

El escritor es un hombre que nunca ha jugado al intelectual; dualista, incluso en sus estados de ánimo, en los que puede pasar de la depresión a la exaltación, combina las

<sup>6</sup> Miguel Delibes, “Primeras Novelas”, en *Vivir al día*, p. 30.

<sup>7</sup> Miguel Delibes, “Un nuevo escritor”, en *Vivir al día*, p. 99.

exigencias de su vida profesional con matiz cosmopolita, con el deporte de la caza y el retiro a su refugio de Sedano, que se construyó en 1959. Al respecto de su dualismo anímico refiere en *Un año de mi vida*, con respecto a los personajes de sus narraciones, lo siguiente:

Los temperamentos neuróticos pasamos, casi sin transición, de la depresión a la euforia. En mi infancia me sucedía otro tanto. Y pienso que en los momentos actuales de equilibrio, uno reconstruye con fruición sus momentos felices (*El camino, Diario de un cazador*) y, por el contrario, en las fases depresivas, uno resalta aspectos sombríos y melancólicos del pasado (*La sombra del ciprés es alargada, Cinco horas con Mario, Parábola del naufrago*). En todo caso, para encontrarle a uno entero (al menos una aproximación) habría que rastrear entre todo lo positivo y lo negativo que recatan los personajes que uno ha puesto de pie a lo largo de su vida.<sup>8</sup>

Tres años tarda en aparecer su nueva novela, *Mi idolatrado hijo Sisí*, 1953; *El loco*, 1953, es de ese mismo año. Al año siguiente le conceden el Premio Nacional de Literatura, Miguel de Cervantes, por su *Diario de un cazador* (1955); *La partida* data también de 1954, así como *Los railles*. La obra de Miguel Delibes ha continuado creciendo, desde estos años, en cantidad y calidad, hasta cimentarle un bien ganado prestigio entre los mejores escritores de la posguerra española, basta con citar su ya larga lista de producciones: *Un novelista descubre América: (Chile en el ojo ajeno)*, (1956); *Siestas con viento sur*, (1957); *Diario de un emigrante*, (1958); *La hoja roja*, (1959); *Por esos mundos, Sudamérica con escala en Canarias*, (1961); *Las ratas*, (1962); *La caza en España*, (1962); *Europa: parada y fonda*, (1963); *La caza de la perdiz roja*, (1963); *Viejas historias de Castilla la Vieja*, (1964); *El libro de la caza menor*, (1964); *Cinco horas con Mario*, (1966); *USA y yo*, (1966); *Vivir al día*, (1968); *La primavera de Praga*, (1968); *Parábola del naufrago*, (1969); *Con la escopeta al hombro*, (1970); *La mortaja*, (1970); *Un año de mi vida*, (1972); *Castilla en mi obra*, (1972); *El príncipe destronado*, (1973); *Las guerras de nuestros antepasados*, (1975); *El sentido del progreso desde mi obra*, (1975); *Mis amigas las truchas*, (1977); *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*, (1977); *El disputado voto del señor Cayo*, (1978); *Un mundo que agoniza*, (1979); *Castilla, lo castellano y los castellanos*, (1979); *Dos días de caza*, (1980); *Los santos inocentes*, (1981); *Las perdices del domingo*, (1981); *El otro fútbol*, (1982); *Dos viajes en automóvil*:

---

<sup>8</sup> Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 214.

*Suecia y Países Bajos*, (1982); *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, (1983); *El tesoro*, (1985); *La censura en los años 40*, (1985); *Castilla habla*, (1986); *377A, Madera de héroe*, (1987); *Mi vida al aire libre: memorias deportivas de un hombre sedentario*, (1989); *Pegar la hebra*, (1990); *El conejo*, (1991); *Señora de rojo sobre fondo gris*, (1991); *El último coto*, (1992); *La grajilla*, (1993); *Un cazador que escribe*, (1994); *Diario de un jubilado*, (1995); *He dicho* y más recientemente *El hereje*, (1998).

El 1 de febrero de 1973 fue elegido miembro de la Real Academia de la Lengua y toma posesión del sillón “E” el 25 de mayo de 1975, dejando expuestas muchas de sus ideas en el obligado discurso de entrada. Ha sido traducido en una docena de países y ha recibido los más importantes premios de literatura en lengua castellana, entre ellos:

- Nadal en 1948 por *La sombra del ciprés es alargada*.
- El Premio Nacional de Literatura por *Diario de un cazador* en 1955.
- Fastenrath de la Real Academia en 1957 por *Siestas con viento sur*.
- El Premio Juan March por *La hoja roja*.
- Premio de la crítica en 1962 por *Las ratas*.
- Príncipe de Asturias en 1982.
- Premio de las letras de la Junta de Castilla y León en 1984.
- Nacional de las letras en 1991.
- Premio de Literatura en lengua castellana “Miguel de Cervantes” en 1993.
- En 1999 obtuvo el Premio Nacional de Literatura de Narrativa por *El hereje*.

Fue investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Valladolid (1983), Complutense de Madrid (1987), El Sarre —Alemania— (1990) y Alcalá de Henares (1996). Caballero de la orden de las Artes y las Letras de la República Francesa (1985). En 1986 fue nombrado hijo predilecto de Valladolid y en 1993 la diputación provincial de Valladolid le otorga la Medalla de Oro de la Provincia. En 1999 se le concede la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo.

Ha adaptado al teatro tres de sus novelas: *Cinco horas con Mario*, *La hoja roja* y *Las guerras de nuestros antepasados* y al cine: *El camino*, *Mi idolatrado hijo Sisí*, *El príncipe destronado*, *Los santos inocentes*, *El disputado voto del señor Cayo*, *La sombra del ciprés es alargada*, *Las ratas*.



Para Delibes la literatura, en un comienzo, fue una manera de llenar el tiempo que tenía libre, después de unos años de plena actividad. Una manera de deshacerse de la obsesión de la muerte que, desde niño, le acompañaba. Más adelante se convertirá en un método para comunicarse con los hombres, llegándose a afirmar que el secreto de su éxito literario reside en la humanidad. Necesita el contacto con la gente como lo expresa en el prólogo de *Pegar la hebra*:

Pegar la hebra traducido a palabras pobres significa entablar conversación. Esto es lo que yo he pretendido en las páginas que siguen, entablar conversación, exponer coloquialmente algunos de los temas que me inquietan, me interesan o me divierten con ánimo de trasladar mi preocupación, mi interés o mi gozo a los lectores y que ellos, mentalmente, asientan o disientan de mis puntos de vista. Una conversación tácita a distancia, y anticonvencional.<sup>9</sup>

Empezó a leer tarde. Muy tarde también descubrió a Joyce; le habían interesado más los italianos: Pratolini, Moravia, Pasolini. Ha leído de todo un poco: clásicos españoles, franceses, ingleses, hispanoamericanos, *nouveau roman*, españoles actuales, pero sin orden. Además de la novela, le interesa el ensayo, libros sobre animales y la sociología.

Como creador, Delibes se encuentra dentro de la línea de escritores para los que la novela debe de ser de alguna manera un reflejo de la vida. Según sus palabras, una novela requiere, al menos, los siguientes elementos inexcusables: un hombre, un paisaje, una pasión. Sin ellos dice, no puede haber novela. Estos elementos pueden traducirse a estos otros términos: el personaje, el conflicto y la tierra. Su obra se interesa fundamentalmente por cuestiones que nos ocupan en la vida cotidiana, y los temas que maneja reflejan un fondo social y humano.

Después de escribir varias novelas y a propósito de ciertas valoraciones acerca del *nouveau roman* francés —al que Delibes critica el “no contar nada”— explica su idea de lo que es una novela y en qué consiste el arte de novelar:

...novelar o fabular es narrar una anécdota, contar una historia. Para ello se manejan una serie de elementos: personajes, tiempo, construcción, enfoque, estilo..., con estos elementos se pueden hacer todas las experiencias que nos dé la gana..., todas menos destruirlos, porque entonces destruiríamos la novela. El margen de experimentación es inmenso..., pero tiene un límite: que se cuente algo.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Miguel Delibes, *Pegar la hebra*, p. 7.

<sup>10</sup> César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 143, en María Antonia Beltrán-Vocal, *op. cit.*, p. 26.

Y en otro lado nos dice:

Es curioso, después de escribir una veintena de libros, analizar lo que hay en ellas de autobiográfico, de observado o de inventado. Creo que el novelista mezcla proporcionalmente lo que vive, lo que ve y lo que imagina. En sustancia pienso que el arte de novelar consiste en acertar a ensamblar estos materiales de distinta procedencia en una misma historia.<sup>11</sup>

El escritor vallisoletano considera que en realidad la personalidad del escritor es monótona, que los escritores poseen muy pocas ideas, escasos temas y unos cuantos personajes, y que únicamente lo que hace el escritor es cambiarlos de posturas.

Yo creo que, en el fondo, todos los que escribimos disponemos de pocas ideas: escasos temas y escasos personajes. Y si con ellos llenamos muchas cuartillas es a base de variarlos de postura y alterar el enfoque de nuestro tomavista. Pero por mucho que barajemos, las cartas siguen siendo las mismas. La personalidad forzosamente es monótona.<sup>12</sup>

Esto no significa nada peyorativo, sino simplemente que su fuerte no es la variedad y riqueza de ideas, ni el abrir nuevos caminos a la narrativa mediante la experimentación. Su peculiaridad y mérito consiste en que, con una narrativa de factura clásica, es capaz de "contar bien" una historia, recreando un ambiente y diseñando unos personajes de característica humanidad. Así pues, esta es su ventaja y desventaja: su sencillez. Y es por esta razón, porque la personalidad es monótona, por la que Miguel Delibes confiere un lugar preponderante a los personajes de las novelas sobre los demás elementos que conforman la narración.<sup>13</sup>

...yo doy a los personajes un lugar preponderante entre todos los elementos que se conjugan en una novela. Unos personajes que vivan de verdad relegan, hasta diluir su importancia, la arquitectura novelesca, hacen del estilo un vehículo expositivo cuya existencia apenas se percibe y pueden hacer verosímil el más absurdo de los argumentos.<sup>14</sup>

De esta forma, se puede ver que en la novelística de Delibes la creación de personajes siempre ha ocupado un lugar preeminente y estos han sido el soporte de otras

---

<sup>11</sup> Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, pp. 38-39.

<sup>12</sup> Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 168.

<sup>13</sup> La importancia que Delibes concede al personaje es para el crítico Alfonso Rey elemento fundamental de la originalidad novelística de este autor. Según Rey, el mayor acierto de Delibes estriba en haber sabido novelizar el punto de vista de los personajes en obras como: *Las ratas*, *El camino*, *Diario de un cazador*, *Diario de un emigrante* o *Cinco horas con Mario*. Véase *La originalidad novelística de Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, 1975, pp. 259-279.

<sup>14</sup> Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 213.

preocupaciones de su narrativa, por ejemplo: la elaboración de una tesis (*La sombra del ciprés es alargada*) o la crítica de una mentalidad (*Cinco horas con Mario*). Sus obras recientes comparten esa predilección por lanzar al mundo seres bien definidos en su aspecto externo y en una interioridad que se vuelca hacia fuera gracias al lenguaje. Encontramos tanto esos tipos desvalidos tan de su gusto (Azarías en *Los santos inocentes*) como los representantes de las clases medias acomodadas (377A, *Madera de héroe*). Con los procedimientos que utiliza Delibes, el lector puede identificarse con los padecimientos de unos personajes (*Los santos inocentes*), pero también ha diseñado el protagonista carente de cualidades que produce rechazo o el distanciamiento (lo que ocurre con Eugenio de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*), en quien encontramos un tipo bastante puro de antihéroe. Delibes dice al respecto lo siguiente:

...el auténtico antihéroe no aparece hasta que, como en el caso de mi sexagenario voluptuoso, el personaje se muestra tan odioso y negativo que nos veda todo intento de adhesión: no hay por donde cogerlo. Ni nos incita a admirarlo ni nos incita a compadecerle. Únicamente nos despierta una profunda antipatía.<sup>15</sup>

Asimismo, entre las cualidades que Delibes considera que debe poseer un escritor se encuentra la capacidad de crear personajes, la cual nace de la observación, pero no sólo del exterior o de lo que rodea al escritor sino también del observarse a sí mismo y recrear su vida; en otras palabras, el novelista debe tener el talento, la capacidad de desdoblarse para así poder crear personajes creíbles.

A mi juicio, el novelista auténtico se nutre de la observación y la invención tanto como de sí mismo. El novelista auténtico tiene dentro de sí, no un personaje, sino cientos de personajes. De aquí que lo primero que el novelista debe observar es su propio interior. En este sentido, toda novela, todo protagonista de novela, lleva en sí mucho de la vida del autor. Vivir es un constante determinarse entre diversas alternativas. Mas, ante las cuartillas vírgenes, el novelista debe tener la imaginación suficiente para recular y rehacer su vida conforme otro itinerario que anteriormente diseñó. Imaginativamente puede, pues, recrearse. Por aquí concluiremos que por encima de la potencia inventiva y del don de observación, debe contar el novelista con la facultad de desdoblamiento; no soy así pero pude ser así. Dar testimonio, en una palabra, no sólo de lo que ha ocurrido, sino de lo que podría haberle ocurrido en cada caso y cada circunstancia.<sup>16</sup>

Pero, aparte de la capacidad de desdoblamiento que debe tener el escritor, Delibes, hablando sobre Charles Dickens, exalta otras dos virtudes más que debe poseer cualquier

<sup>15</sup> Miguel Delibes, "El antihéroe", en *Pegar la hebra*, p. 135.

<sup>16</sup> Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, pp. 92-93.

novelista, siendo así tres, según él, las virtudes que deben tener los “escritores de raza”, y que, además, son las características que él mismo tiene como escritor.

...tuvo Dickens tres virtudes esenciales que revelan al novelista de raza: agudeza para ahondar en el alma humana y descubrir sus pasiones, facultad de desdoblamiento (es Dickens, seguramente, uno de los novelistas de todos los tiempos, que más rica y variada galería de tipos humanos nos ha legado), y un estilo personal que hace que una página de este autor sea fácilmente reconocible por un lector de mínima cultura entre otras mil.<sup>17</sup>

A decir de Delibes, todo está ya hecho en el arte (incluida la novelística) y para él la cuestión no es hacer lo que nadie hizo, sino hacer las cosas, aunque ya estén hechas, con mayor economía, originalidad o belleza. Pero en la actualidad, en el concepto de Delibes, se prefiere llamar la atención de otra forma no superándose, sino saliéndose por la tangente; de esta forma, Delibes rechaza las “acrobacias” de la nueva novela cuando éstas se llevan a cabo con la sola idea de deslumbrar al lector.

El arte de nuestro tiempo va aproximándose por días a la pista de un circo, donde cada trapecista, cada prestidigitador que salta al redondel pretende hacer algo nuevo, olvidando que casi todo está hecho y que la verdadera cuestión no es hacer lo que nadie hizo, sino lo que ya fue hecho pero hacerlo con mayor economía, originalidad o belleza. Pero vistas las dificultades que entraña el triple salto mortal en el trapecio, el trapecista opta por dar una voltereta sobre el lomo de un borrico con la consiguiente algarabía de los niños y de los espectadores ingenuos. Dicho en otras palabras, la mejor manera hoy de llamar la atención no reside en superarse, sino en salirse por la tangente, o sea, en la pirueta.<sup>18</sup>

Para Delibes estas piruetas, en la novela, consisten en las experimentaciones que se hacen con el género dejando a un lado la estética, o sea, aquellas supuestas renovaciones (como el prescindir de puntuación y de las normas gramaticales o escribir sobre las márgenes del libro y dejar libre el rectángulo central de cada página) que no lleven una sustancia son meros artificios que no aportan nada a la novela. Esta búsqueda por renovar la novela tiene fundamento, según Delibes, en la supuesta falta de atractivo de la novela actual. Esto ha llevado a los novelistas a poner una atención preferente por la forma con la consiguiente postergación del argumento propiamente dicho.

La preocupación formal se hace cada día más patente. Tanto la eufonía como la quiebra del lenguaje ocupan lugares preferentes en la inquietud narrativa del último medio siglo.

---

<sup>17</sup> Miguel Delibes, “El secreto de Dickens”, en *Pegar la hebra*, p. 112.

<sup>18</sup> Miguel Delibes, “Los nuevos caminos”, en *Vivir al día*, p. 160.

Simultáneamente, el novelista evita completar el cuadro, deliberadamente se reprime, o, dicho de otro modo, empieza a admitir como virtud estética la sugerencia. El redondeamiento de una escena, el remate, viene a ser considerado una concesión vulgar. De este modo, la novela actual exige del lector una participación en la creación.<sup>19</sup>

Según Delibes, en la actualidad parte de la narrativa se distingue por la potenciación de la sugerencia y la eliminación de lo obvio. El problema radicaría en saber si los lectores están o no preparados para este tipo de obra. Esto no quiere decir que Delibes esté en contra de la renovación formal de la novela siempre y cuando halla “algo” con que llenar esa forma. Considera pertinente la renovación del género remozando sus elementos (enfoque, cronología, construcción, personajes), no destruyéndolos.

A mí no me parece mal ningún tipo de renovación formal siempre que tengamos presente que esa forma hay que llenarla necesariamente con ALGO. “Los buscadores de la pura forma —ha dicho el escritor Alex Comfort— producen obras con frecuencia de gran mérito pero que terminan por aprisionarlos.”<sup>20</sup>

Para Delibes, la otra nota distintiva de la novela moderna es su propensión a la objetividad, su empeño por ocultar el artificio disimulando la presencia del narrador. Delibes considera que el término “objetivo” es ambiguo y se presta a una doble interpretación y al equívoco. Por un lado el término se usa como derivado de objeto, y por otro, al hablar de novela objetiva, se alude a la actitud del autor respecto de la historia que narra. Pero la objeción que tiene Delibes con respecto al término es en el caso de su primera acepción, que se suele aplicar a los novelistas del *nouveau roman*, que ven al hombre como un objeto más y las características de sus narraciones son que no hay personajes, ni tiempo, ni acción, o sea, no hay novela en el concepto de Delibes.

Si el tiempo no existe, ni hay personajes, ni pasiones en juego, ¿qué es lo que hay entonces en estas obras? Simplemente un riguroso ejercicio descriptivo. No descripciones sometidas a la servidumbre de unos personajes o una narración, puesto que éstos no existen, sino descripciones cerradas en sí mismas, sin salida, ya que la descripción de algo estático, que no va a dinamizarse, constituye el objetivo de estos ejercicios literarios.<sup>21</sup>

Las novelas que Delibes critica son aquellas en las que, por encima de la acción o la evolución psicológicas, prima el artificio de la sugerencia; y lo que en realidad produce rechazo de estas formas narrativas es que no se palpe la carne, ni la sangre, ni las pasiones.

<sup>19</sup> Miguel Delibes, “Novela divertida y novela interesante”, en *Pegar la hebra*, p. 60.

<sup>20</sup> Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 202.

<sup>21</sup> Miguel Delibes, “Novela divertida y novela interesante”, en *Pegar la hebra*, p. 64.

Son novelas que no ofrecen ideas porque son débiles en la conciencia reflexiva y nulas en la conciencia moral. Son novelas en donde el artificio del lenguaje se sitúa en un primer lugar y el esfuerzo que tiene que hacer el lector es vano, porque al final del camino no hay otra cosa que una nueva pirueta al servicio de la palabra. Delibes critica la vaciedad de estos recursos y no su empleo en favor del mundo novelesco. El escritor vallisoletano insiste en que toda renovación formal debe ir de la mano de aquel viejo oficio de contar en su más amplio sentido.

Por lo que se refiere a cuestiones de técnica narrativa, para Delibes lo primero es el tema, el contenido de la novela, tener algo que contar. Y a partir de ahí surge el problema de encontrar la forma adecuada para hacerlo, el tender un puente, entre el escritor y sus posibles lectores.

...cada novela requiere una técnica y un estilo. No puede narrarse de la misma manera el problema de un pueblo en la agonía (*Las ratas*), que el problema de un hombre acosado por la mediocridad y la estulticia (*Cinco horas con Mario*). El primer quehacer del novelista, una vez elegido el tema es, pues, acertar con la fórmula, y el segundo coger el tono. Técnica y estilo nos ayudarán a tender el puente de que hablaba Ortega para conducir al lector al mundo de ficción de la novela cerrándole previamente todos los escapes. Pero para tender ese puente, como para tender cualquier puente, habremos de contar con la anchura del caudal, la consistencia del lecho y la velocidad de la corriente que discurre por debajo. Resueltos estos problemas la temperatura de la creación —que algunos llamaron musa, e inspiración otros— no puede negársenos. En este momento han de entrar en juego los recursos selectivos del novelista para eliminar lo accesorio. Quiero decir que una vez en posesión de la fórmula (técnica) y cogido el tono (estilo), lo difícil no es hacer una novela larga, una novela río, sino decir lo que queremos decir con el menor número de palabras posible.<sup>22</sup>

Estas afirmaciones de Delibes suponen la expresión teórica de un aspecto muy importante en su trayectoria narrativa: la aplicación de la técnica “selectiva” como factor decisivo en la evolución de su estilo. Y es que, en efecto, frente a sus primeras novelas, que incluían infinidad de detalles que nada añadían a la progresión del tema, puede percibirse una paulatina eliminación de estos elementos extraños a lo largo de su obra. O dicho con ejemplos concretos, entre *La sombra del ciprés es alargada* y una novela como *Los santos inocentes*, en la que nada sobra, hay un largo proceso de aprendizaje del que es consciente el propio autor.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, pp. 97-98.

<sup>23</sup> Ramón Buckley analiza con detenimiento en qué consiste el “selectivismo”, del que considera máximo representante a Delibes, en *Problemas formales de la novela española contemporánea*, Barcelona, Península.

De esta manera podemos hablar que la postura de Delibes es una postura tradicional que subordina los recursos a la capacidad de creación de un mundo propio, se niega a la vaciedad del discurso. El escritor ha permanecido fiel a su teoría narrativa, a pesar del paso del tiempo y de las múltiples renovaciones que ha sufrido la novela actual, y su tradicionalidad teórica se puede apreciar incluso en sus últimas producciones, concretamente en *Señora de rojo sobre fondo gris*, en esta novela la teoría narrativa de Delibes queda de manifiesto en la boca del propio protagonista: “Tu madre me llevó a Proust, a Musil, pero también a Robbe Grillet y un día me hizo ver que mi pintura describía pero no narraba, lo mismo que las obras del *nouveau roman*.”<sup>24</sup>

La comunicación entre el hombre y el mundo que le rodea es un aspecto que se hace constantemente patente en la narrativa de Delibes. El lenguaje es esencial como medio de comunicación en la literatura. Cree en la experimentación de la lengua siempre y cuando ésta no se destruya. En su concepto, algunos escritores de la nueva novela han llevado demasiado lejos sus tentativas de renovación y han destruido el lenguaje.

El lenguaje destruido dejaría de ser comunicación y... el lenguaje si no sirve como vehículo de comunicación, no sirve para nada. Suponer que ello comportaría una renovación artística me parece una sandez.<sup>25</sup>

Delibes insiste en que el material con el que se realizan las novelas, el lenguaje, las palabras, se está descomponiendo y vaciando de todo sentido.

La palabra, con todos sus defectos, con todas las posibilidades de equívoco que su interpretación entraña, ha sido hasta ahora el más perfecto medio de comunicación entre los hombres. ¿Será justo, por el hecho de que los hombres no se entiendan, desertar de la palabra, descomponerla, vaciarla de todo sentido y proponer un ejercicio mental al lector en la mera variedad tipográfica de los signos?<sup>26</sup>

La palabra, como parte del lenguaje y la comunicación, desempeña un papel importantísimo y adquiere diferentes matices en la obra de Delibes. Lo que él se propone es presentar las pasiones y frustraciones que desalientan al hombre contemporáneo. Para lograrlo, Delibes profundiza en el significado de las palabras, abandona los regionalismos y

---

<sup>24</sup> Miguel Delibes, *Señora de rojo sobre fondo gris*, p. 23.

<sup>25</sup> César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 137, en María Antonia Beltrán-Vocal, *Novela Española e Hispanoamericana contemporánea*, p. 27.

<sup>26</sup> Miguel Delibes, “La novela abstracta”, en *Vivir al día*, p. 158.



recurre a un lenguaje mucho más universal y a técnicas que se intensifican en obras como *Cinco horas con Mario*, *Parábola del naufrago* o *Los santos inocentes*.

Delibes considera que la novela no es un entretenimiento para burgueses, como lo fue anteriormente, pues la novela se ha intelectualizado y plantea problemas, inquietudes e ideas que afectan al hombre, por eso es que la novela ha pasado de un género divertido a un género interesante, y sigue siendo el mejor instrumento para criticar los valores de la cultura burguesa.

En todo caso, la novela no puede permanecer anclada en su antigua misión de entretener a la burguesía, pero yo pienso que mayor interés aun que los experimentos formales tienen las innovaciones de fondo. La novela, hoy, antes que divertir —para esto ya están el cine comercial y la televisión—, debe inquietar. Es, tal vez, el instrumento más directo de que disponemos para barrenar la oronda seguridad de una burguesía satisfecha.<sup>27</sup>

Miguel Delibes considera que ni la crítica, la opinión pública o la censura pueden rebajar la capacidad creativa del artista siempre y cuando éste tenga algo que decir aún a pesar de los experimentos formales y de la descomposición del lenguaje que se están dando en la novela.

El joven Manuel Gómez García me pregunta en una encuesta si la crítica, la opinión pública, o la censura pueden rebajar la capacidad creadora del artista. No creo que rebajar sea la palabra adecuada. Pueden (en especial la última) desviarla ocasionalmente. (No olvidemos que Alberti sobrevivió en la Argentina justicialista pintando biombos.) Esto sugiere que el artista auténtico apelará a otro instrumento de expresión tan pronto se le prive del que usa habitualmente. Y, en ocasiones, sin necesidad de presiones externas, el verdadero artista, consciente y víctima de sus limitaciones, cambiará de instrumento empujado por un afán de perfección (los dibujos de Lorca y los escritos de Solana son claros ejemplos de ello). El artista de verdad reserva siempre una posibilidad en la trastienda. El ponerla o no en circulación dependerá, antes que del capricho personal, del medio en que vive, digamos de sus posibilidades de libertad y de la provisión de discreción de su auditorio. Lo único imposible será reducir al artista a la mudez cuando verdaderamente tenga algo que decir.<sup>28</sup>

Y de esto puede dar testimonio Delibes pues a él le toca un periodo bastante difícil para escribir que es el de la inmediata posguerra en España, pero al hablar de la novela española contemporánea es necesario retroceder en el tiempo, pues la guerra civil española (1936-1939) influye tanto en los escritores ya adultos que vivieron el conflicto, como el caso de Delibes, como en aquellos que siendo niños fueron más tarde afectados por los

<sup>27</sup> Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 134.

<sup>28</sup> Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 205.



resultados de ésta, y en aquellos que no vivieron la guerra pero que sienten sus consecuencias. De esta forma puede hablarse de tres generaciones de escritores de posguerra<sup>29</sup> y, por lo mismo, puede decirse que la novela de posguerra ha tomado, en cada generación, distintas direcciones.

Estas direcciones que han tomado los narradores españoles de posguerra han sido estudiadas y presentadas muy claramente por Gonzalo Sobejano.<sup>30</sup> Esta clasificación propuesta por Sobejano toma en cuenta las actitudes y temas indicadores de relaciones humanas sin olvidar la historia. De esta manera, se estaría hablando de tres direcciones, que coinciden con cada una de las generaciones de narradores de posguerra, y son: hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana (novela existencial), hacia el vivir de la colectividad en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución (novela social) y, finalmente, hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y de la estructura de todo su contexto social (novela estructural).

La primera dirección predomina en los narradores que se dieron a conocer en los años 1940, años de infradesarrollo. Los representantes de la novela existencial vivieron la guerra como adultos y no se han distinguido precisamente por su solidaridad generacional o ideológica, sino por una errante independencia. Los autores principales son: Camilo José Cela, Carmen Laforet y Miguel Delibes, cuya temática se centra respectivamente en la enajenación, el desencanto y el descubrimiento de la autenticidad. Estos narradores buscan el pueblo perdido a causa de la guerra, y vienen a encontrarlo en angustiosa situación de incertidumbre. O lo buscan en el punto de roce entre la persona y los otros, y hallan a la persona en individual soledad y a los otros en la enajenación masiva comprobando una

---

<sup>29</sup> Se utiliza una clasificación de la novela de posguerra que atiende a criterios generacionales por ser la que conviene más al estudio de la obra de Delibes, pues una de las variables que toma en cuenta la psicocrítica es la cronológica; aunque no se deja de reconocer que ha habido otros acercamientos para clasificar la novela española de posguerra, como el de Ramón Buckley que resalta tres soluciones a los problemas formales de la novela actual como son: el objetivismo de Rafael Sánchez Ferlosio y de Juan García Hortelano, el subjetivismo de Juan Goytisolo y Luis Martín Santos y, como vía intermedia, el selectivismo de Miguel Delibes. A Buckley no le preocupa mucho la evolución histórica y su clasificación destaca tres posibilidades formales en sus ejemplos mejor logrados y más representativos. Lo único que trata de poner de relieve es una supuesta dialéctica en donde la tesis es el objetivismo, la antítesis es el subjetivismo y la síntesis el selectivismo. Aunque históricamente los miembros, que pone como ejemplo Buckley, no se han sucedido así.

<sup>30</sup> Cfr., Gonzalo Sobejano, "Direcciones de la novela española de posguerra", en *Novelistas españoles de posguerra*, Rodolfo Cardona (editor), pp. 47-64.

imposible o muy difícil comunicación. Sus temas podrían reducirse a dos: la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia o dificultad de comunicación personal. A un nivel metafórico, la incomunicación y la incertidumbre dan por resultado imágenes de la inmanencia: la isla y el camino que no lleva a ninguna parte. La motivación básica de ambos temas es la guerra española, que estos novelistas interpretan en su por qué y en su cómo, el desconcierto que a ella condujo, su arrasador estallido, la prolongada repercusión del espíritu de hostilidad.

Los personajes que ocupan el primer plano en estas novelas, agrupables en la categoría de los violentos, en la de los oprimidos, o en la de los indecisos, son presentados en situaciones de máxima tensión y extremo límite: en el vacío, la repetición y la náusea, en la culpa, el sufrimiento y el combate, o ante la inminencia de la muerte. Son las situaciones las que conducen a estos seres a la violencia y al ensimismamiento. La violencia lleva al tremendismo y el ensimismamiento al empleo del monólogo, cause del recuerdo y de la espera solitaria.

La segunda dirección predomina en los narradores que se dieron a conocer en los años 1950, años de afianzamiento político y desarrollo incipiente. Los representantes de la novela social eran niños durante la guerra y educados en una España monocroma y uniforme, se revelaban más solidarios que sus antecesores: solidarios entre sí y ante el problema de su pueblo. Los autores principales son: Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos y Juan Goytisolo, cuya temática se centra respectivamente en la invariabilidad, el apartamiento y la busca de la pertenencia. Estos narradores buscan el pueblo perdido y lo encuentran encadenado a un trabajo sin fruto, en soledad respecto al todo de la patria; o van a buscarlo en los distintos niveles económicos-sociales y hallan la desconexión y el conflicto. Los temas de las obras de estos novelistas son la infructuosidad y la soledad social. Movidos por su inconformidad y su anhelo de resolver, salen a la España de los caminos, campos y pequeños lugares en busca del terruño perdido en el esfuerzo inútil y en el aislamiento, y algunos vuelven a las ciudades para reconocer otra parte de suelo perdido en el apartamiento de grupos y clases. Pero no se trata ya de una soledad individual, sino social: por círculos, colonias, barrios, sectores, clases. El trabajo de estos grupos solitarios es estéril porque se produce fuera de todo proyecto estimulante, y el ocio de otros es criminal porque supone un estado permanente de marasmo que corrompe.

La última razón de esa soledad e infructuosidad está en la división de los españoles, no mitigada —sino al contrario— exacerbada por la guerra. De ahí que la guerra aparezca no en sí misma sino como memoria ineludible y a través de sus repercusiones.

La acción de la mayoría de estas novelas sociales es una acción pasiva. Los personajes más que obrar, lo que hacen es moverse y normalmente ni eso, se limitan a estar, a seguir estando. Y no porque no conozcan una meta, sino a causa de la obstrucción y del silencio. Sus personajes se dibujan en la penumbra de estados conflictivos y decisiones vacilantes en tiempo durativo o habitual. Trátese de estados de pobreza imponente, inocencia atacada o estragada, aburrimiento e indolencia, sujeción, desencantamiento paulatino, progresiva enajenación.

Técnicamente es evidente el signo colectivo y estacionario de estas novelas. La época anterior a la guerra no ocupa apenas a estos escritores que no la vivieron, les importa el presente y el mañana. Incrementa el uso del monólogo, prodiga la discontinuidad temporal, comprime la duración y reduce el espacio físico inmediato, logrando máxima objetividad en la transcripción del habla común, ya se trate de giros triviales y populares. La novela queda abierta a la vida actual y comunitaria bajo la inspiración de una actitud social comprometida con la causa de justicia; y las inhibiciones de la censura contribuyen a conformar esa modalidad testimonial del enunciado, que presenta y no dice, que sugiere y no explica.

La tercera, y última dirección, aparece con los narradores que se dan a conocer entre los años 1960 y 1970, años de reforma política en el último periodo del franquismo, clima de tolerancia, crisis económica y social, desaparición de la censura y finalmente la muerte de Franco. Los representantes de la novela estructural no vivieron la guerra, pero vivieron su niñez, formación, y desarrollo a lo largo de la dictadura de Franco y en algunos casos también su paso por las universidades, así pues este grupo puede denominarse como la generación de la dictadura, puesto que son ellos los nacidos en la época del franquismo y, por tanto, quienes más han vivido las consecuencias del régimen en la posguerra. Entre los autores que se pueden mencionar están: Antonio Muñoz Molina, Antonio Gala y Fernando Savater. La cualidad de la novela estructural es la intención de identificar a la persona por referencia funcional a su contexto social, y a la sociedad toda por referencia funcional a la persona, o sea, a la parte mínima de esa totalidad. Para que exista un deseo de identificar a

la persona es menester que la persona misma no se conozca bien, se sienta perdida, en peligro de confusión y aun de anulación. Los personajes caminan, corren, vuelan por esta doble vía: sumergirse en sí mismos y salir de sí mismos para verificar el contexto que podría explicar su identidad, sin ser suficiente, ya sumiéndose en un escepticismo suicida, ya desbordándose e inundándolo todo con anhelo delirante, con pasión, con ira. El espacio que indagan es amplio, integrador, panorámico, comprende todas las clases sociales y todas las relaciones individuo-sociedad, examinadas con celo comprobatorio y catalogador. Si es posible llevan este afán totalista a los varios tiempos de una época o de una biografía personal o familiar, y reviven acontecimientos o procesos muy alejados en la historia para definir por analogía su presente problemático. El propósito de estos narradores es criticar a fondo las estructuras tradicionales, desmitificándolas y depurándolas. Hacen una recapitulación de su realidad, hay una necesidad de revitalización, el pasado se ve como una gran épica, como una realidad que los ha llevado a una miseria. Se deja la autocontemplación del dolor, aunque la revisión del pasado es un proceso doloroso pero se hace un análisis de éste como una reconciliación amorosa (hacer suya la historia de sus padres, entenderlos para reencontrarse a sí mismos).

A Miguel Delibes, aunque se dio a conocer como escritor durante la primera generación después de la guerra, le ha tocado intervenir y escribir en estas tres generaciones de narradores de posguerra, asimismo ha participado de las direcciones (características) que ha tomado la novela durante estas tres generaciones. El consenso general de los críticos es que Delibes es un escritor clave en la novela española actual. Sin embargo, ha resultado difícil encajarlo dentro de un período o movimiento porque es un autor que lo mismo ha participado en la creación de la novela social, así como ha utilizado los recursos, temas y técnicas de la vanguardia novelística. De ahí que resulte difícil aceptar las divisiones que los críticos, como Vivanco, José Ortega, Ramón Buckley, Gonzalo Sobejano, Edgar Pauck, Alfonso Rey o Santos Sanz Villanueva, han hecho de la obra narrativa de Miguel Delibes,<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Se ha hecho lugar común en los trabajos globales sobre el escritor vallisoletano dividir básicamente en dos etapas su obra narrativa; una primera etapa guiada por un fuerte subjetivismo y un desarrollo muy convencional de la trama novelesca. Otra segunda caracterizada por la adopción de un mayor distanciamiento del autor y por una práctica más objetivista (o selectivista a decir de Buckley). No hay que dejar de lado los cuatro períodos (basados en las preocupaciones existenciales del escritor) en que Edgar Pauck ha dividido su producción novelística. Pero lo que ha distinguido a estas clasificaciones es que con el paso del tiempo se han vuelto insuficientes para ver el desarrollo del escritor, ya que no consideran su producción realizada en los años 1980 y 1990, que finaliza con *El hereje* escrita en 1998. Aunque últimamente la crítica para subsanar

además hay que agregar que el mismo escritor tampoco está de acuerdo con esta clasificación y comenta lo siguiente:

...la cuestión de mi estilo fue planteada hace diez o doce años a través de un cliché que no me convence y que después ha sido repetido hasta la saciedad: las dos épocas de Delibes: el Delibes premioso, grave y prolijo de la primera (*La sombra del ciprés*) y el Delibes menos pretencioso pero más hondo de la segunda (*Las ratas*). Yo no lo creo así. Yo no veo más que un Delibes que ha ido madurando —si es que ha madurado— a través de balbucesos, tropiezos y golpes. Martín Descalzo [...] matiza aquella clasificación diciendo que las novelas de mi primera época se pueden contar y no se pueden contar las de la segunda. Esto me parece desorientador.<sup>32</sup>

En este sentido es difícil encasillar a Delibes dentro de una época o movimiento, antes debería ser visto como un escritor que ha ido desarrollando sus temas y técnicas de acuerdo con las preocupaciones que afligen al hombre contemporáneo. No se puede decir que sea tremendista, como tampoco que pertenezca completamente a la novela social o a las corrientes de la nueva novela, ya que él adapta sus técnicas a los temas, no viceversa.

Las obras de Delibes ofrecen una visión unitaria, y no fragmentada como la han presentado los críticos, y puede agregarse que a esta altura de su vida y de su producción, congruente y definitiva.

El presente estudio pretende establecer, en parte, esa visión unitaria de la obra de Miguel Delibes, y si es posible una aproximación a la estética del autor.

---

esta insuficiencia ha agregado una tercer etapa, la cual arranca con la aparición de *Cinco horas con Mario* y que perdura hasta hoy, y que está caracterizada por dos rasgos: la acentuación de la conciencia crítica y un franquear el paso a las vivencias íntimas y a las experiencias personales del escritor, para así desarrollar temas como la deshumanización del hombre contemporáneo.

<sup>32</sup> Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, pp. 96-97.

### 3. AL ESTE DEL EDÉN

*Pero ellos, tentados por la serpiente, modelo  
de prudencia para el Cristo, probaron de la fruta  
del árbol de la ciencia del bien y del mal,  
y quedaron sujetos a las enfermedades todas  
y a la que es corona y acabamiento de ellas,  
la muerte, y al trabajo y al progreso.*

MIGUEL DE UNAMUNO (*Del sentimiento trágico de la vida*)

La principal constante que aparece de forma obsesiva dentro de la novelística de Miguel Delibes, y que hemos considerado para estudiarla de forma detallada y que hace mención a parte del mito personal de Delibes es la relacionada con el miedo a la ausencia de algo o alguien.

Esta constante o metáfora obsesiva, según la terminología que emplea Mauron, toma dos vertientes importantes una relacionada con la ausencia de los seres amados —principalmente a través de la muerte— y la otra se relaciona con la ausencia de la naturaleza —paisaje, terruño o el paraíso que cada uno lleva dentro.

Según Erich Fromm:

Cuando el hombre nace, tanto la raza humana como el individuo, se ve arrojado de una situación definida, tan definida como los instintos, hacia una situación indefinida, incierta, abierta. Sólo existe certeza con respecto al pasado, y con respecto al futuro, la certeza de la muerte.

El hombre está dotado de razón, es *vida consciente de sí misma*; tiene conciencia de sí mismo, de sus semejantes, de su pasado y de las posibilidades de su futuro. Esa conciencia de sí mismo como una entidad separada, la conciencia de su breve lapso de vida, del hecho de que nace sin que intervenga su voluntad y ha de morir contra su voluntad, de que morirá antes que los que ama, o éstos antes que él, la conciencia de su soledad y su «separatidad», de su desvalidez frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, todo ello hace de su existencia separada y desunida una insostenible prisión. Se volvería loco si no pudiera liberarse de su prisión y extender la mano para unirse en una u otra forma con los demás hombres, con el mundo exterior.

La vivencia de la separatidad provoca angustia; es, por cierto, la fuente de toda angustia. Estar separado significa estar aislado, sin posibilidad alguna para utilizar mis poderes humanos. De ahí que estar separado signifique estar desvalido, ser incapaz de aferrar el mundo —las cosas y las personas— activamente; significa que el mundo puede invadirme sin que yo pueda reaccionar. Así, pues, la separatidad es la fuente de una intensa angustia. Por otra parte, produce vergüenza y un sentimiento de culpa. El relato bíblico de Adán y Eva expresa esa experiencia de culpa y vergüenza en la separatidad. Después de haber comido Adán y Eva del fruto del «árbol del conocimiento del bien y del mal», después de haber

desobedecido (el bien y el mal no existen si no hay libertad para desobedecer), después de haberse vuelto humanos al emanciparse de la originaria armonía animal con la naturaleza, es decir, después de su nacimiento como seres humanos, vieron «que estaban desnudos y tuvieron vergüenza» [...] después que hombre y mujer se hicieron conscientes de sí mismos y del otro, tuvieron conciencia de su separatidad, y de la diferencia entre ambos, en la medida que pertenecían a sexos distintos. Pero, al reconocer su separatidad, siguen siendo desconocidos el uno para el otro, porque aún no han aprendido a amarse [...] *La conciencia de la separación humana —sin la reunión por el amor— es la fuente de la vergüenza. Es, al mismo tiempo, la fuente de la culpa y la angustia.*

La necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad de superar su separatidad, de abandonar la prisión de su soledad. El fracaso *absoluto* en el logro de tal finalidad significa la locura, porque el pánico del aislamiento total sólo puede vencerse por medio de un retraimiento tan radical del mundo exterior que el sentimiento de separación se desvanece —porque el mundo exterior, del cual se está separado, ha desaparecido—.<sup>1</sup>

Esta idea de certeza de la muerte, de soledad, de angustia ante la “separatidad” del ser humano, que expresa Fromm, la encontramos desarrollada a lo largo de la obra narrativa de Miguel Delibes a través de la constante que ya hemos señalado, la ausencia de algo o alguien con sus respectivas vertientes: la ausencia (muerte) de los seres amados y la ausencia de la naturaleza. Ambas vertientes de esta metáfora están íntimamente ligadas a lo largo de la producción novelística de Delibes, pero también son un tema recurrente a lo largo de la historia literaria como lo explica Ramón Buckley:

Desde el Renacimiento, en las pinturas de Guercino, en las novelas de Sannazaro o las églogas de Garcilaso, la idea de la Arcadía, el sueño humano de felicidad total, se ve acompañada de la idea de muerte, como si ésta se interpusiera entre el hombre y su feliz visión. La muerte, sin embargo, apenas hace acto de presencia en la literatura idílica, ni se presenta casi nunca como una realidad inmediata e hiriente. Se trata, más que de la muerte, de su recuerdo, que ha hecho mella en el ánimo del poeta y que se interpone como una sombra entre sus ojos y el mundo arcádico que se apresta a describirnos, difuminando sus contornos y concediendo un aura de irrealidad a las descripciones del poeta. Es ese sentimiento de “melancolía agrídulce” [...] en el que se inspira toda la gran literatura elegíaca. El poeta contempla Arcadía con visión emocionada porque sabe de antemano que habrá de renunciar a ella.<sup>2</sup>

Se puede decir que se establece una relación extraña entre estos dos géneros literarios aparentemente antitéticos que son el idilio y la elegía. El idilio parece necesitar del contra puente elegíaco para alcanzar su máximo efecto, el hombre necesita tener presente la muerte para gozar en su plenitud de la vida.

Según Buckley:

---

<sup>1</sup> Erich Fromm, *El arte de amar*, pp. 18-20.

<sup>2</sup> Ramón Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, p. 177.



Se trata, en realidad, de una misma idea desarrollada en dos tiempos, la visión del paraíso y la constatación del paraíso perdido. La obra narrativa de Miguel Delibes participa de esta doble perspectiva. La fúnebre elegía que sobre la Castilla y los castellanos de hoy entona este autor sólo es concebible en virtud de un idilio que fuera anterior.<sup>3</sup>

La muerte que en sus diversas manifestaciones asola a Castilla, sólo es imaginable en tanto que es la negación de una plenitud de vida anterior a ello. Las páginas que sobre Castilla escribe Delibes son idílicas y elegiacas a la vez, nos hablan de un paraíso, pero de un paraíso carcomido por dentro, roído por la muerte. A decir de Buckley:

[...] el idilio no está en el pueblo castellano que Delibes nos describe y donde hay pobreza, soledad, frustración e incluso suicidio [...] El idilio no está en el mundo que se describe sino en la mirada que lo contempla y, en último término, en la capacidad de Delibes de hacerse otra vez niño y de restituir al mundo su candidez.<sup>4</sup>

La arcadia, roída por la muerte, que Delibes busca en esta Castilla de la desolación, que describe en cada novela, es su propia infancia, la visión inocente del mundo.

Una vez visto esto, estudiaremos por separado cada una de las vertientes de esta metáfora obsesiva de Delibes relacionada con la ausencia.

## **A. LA AUSENCIA (MUERTE) DE LOS SERES AMADOS**

La idea de que el hombre tenga presente la conciencia de la muerte es un rasgo existencialista de la filosofía de Miguel Delibes. Como se recordará, una de las ideas básicas del existencialismo en lo que concierne a la vida humana es tener siempre presente la muerte, para así evitar la inautenticidad. El pensador existencialista no rehuye la angustia ante la muerte, por ser ésta una experiencia reveladora de la vida y el destino personal.

El análisis de la existencia concreta es el primer gran tema de todo el existencialismo. La angustia es una categoría decisiva de la existencia en cuanto nos remite a nuestro “yo” concreto, impidiendo su disolución en la nada de lo general y colectivo. Ella demanda de cada existente que asuma su humanidad no como objeto sino como un quehacer a realizar, lo que requiere tremendo coraje y responsabilidad. De modo que, ya en Kierkegaard, como en los existencialistas posteriores y, sobre todo, en Heidegger, la angustia se relaciona con el problema de la autenticidad de la existencia y su posible enajenación. Enajenación que para Kierkegaard puede ocurrir por disolución de la personalidad en lo infinito, como

---

<sup>3</sup> Ramón Buckley, *op. cit.*, p. 178.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 179.



ocurre con el panteísmo, o con los sistemas idealistas, pero que también se produce por una pérdida total del yo en lo finito.<sup>5</sup>

El existir auténtico, la posesión de uno mismo, sólo se lleva a cabo en el estado de angustia que me descubre a mí mismo como un “ser-para-la-muerte”.

La meditación sobre la muerte, aun dentro de las diferentes orientaciones del existencialismo, es fundamental para un pensamiento que parte, precisamente, de la condición finita de la existencia concreta. La nada de la muerte es lo que ante todo hace que el existencialista se sienta rebotado a su sí mismo y llegue así a la autenticidad de la existencia, que se le muestra totalmente presente en un instante y le arranca de ese modo los máximos frutos.

Con lo anterior no se pretende afirmar que toda la narrativa contemporánea sea o deba ser filosófica, ni mucho menos, existencialista. Tampoco se estima que una novela sea buena o mala porque sea o no filosófica. En definitiva, la calidad de una obra de ficción no depende exclusivamente de su contenido sino de su valor como obra de arte. Lo que sí es indiscutible, porque es un hecho histórico, es que los más importantes novelistas de nuestro siglo, en mayor o menor medida, han sentido la necesidad de indagar el sentido último de la existencia, de buscar la significación metafísica y moral de la vida y de la conducta humana. Por otra parte, es innegable que el siglo XX replanteó el derecho de la filosofía a penetrar en el campo de la literatura, y esto ocurrió, en gran medida, como resultado de una nueva concepción del hombre como un ser que tiene que decidir el sentido último de su destino individual y colectivo.

Delibes no necesitó leer a Baroja ni a Schopenhauer, ni a los existencialistas para llegar a la conclusión de que la esencia de la vida era el sufrimiento: le bastaba con mirar a su alrededor y observar las condiciones de vida en España y el resto del mundo.

La Primera Guerra Mundial, con todos sus horrores, quiso ser olvidada como una pesadilla, y los sobrevivientes sintieron, más que nunca, la euforia de la vida, de una vida que se expresaba como libertad, sobre todo en el campo de la creación artística.

La época siguiente, la que vio la crisis después de 1933, la amenaza del fascismo, la proximidad de la guerra, entendió la libertad como una responsabilidad. Esa libertad se hará

---

<sup>5</sup> Cfr. Gemma Roberts, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, pp. 11-55 y Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, pp. 382-414.

entonces trágica, y la angustia, que sólo explicaba en 1926 la fiebre, recobrará sus derechos y su austeridad.

El desastre económico de los años treinta, el hambre, la creciente inseguridad de los destinos ante la amenaza de una nueva guerra, el espectáculo de la guerra fratricida en España, contribuyeron a fomentar una conciencia ética, de seriedad y responsabilidad con el mundo y con el propio yo. Pasado el primer cuarto de siglo los escritores comenzaron a sentir con particular intensidad el vacío interior de las almas.

Otro síntoma del malestar general que padeció nuestra civilización es el resurgimiento del movimiento existencialista durante los años treinta, el cual alcanzará su apogeo después de la Segunda Guerra Mundial. Es en los años cuarenta cuando por fin los escritores europeos empiezan a trasladar a sus obras la angustia, el miedo y el absurdo que acaban de experimentar. El impacto de la Segunda Guerra fue decisivo y profundo para las conciencias, dando lugar, por tanto, a la aparición de una literatura de situaciones-extremas.

En el caso de España hacia la tercera década del siglo, ya se sienten los aires de la crisis universal que se avecinaba, y por otra parte, la depresión económica del 33 contribuye a despertar en algunos escritores de esa generación una conciencia social que los orienta hacia un arte más comunicativo y humanizado. España, además, tenía sus propios problemas, y por esa época se intensifica la crisis política que iba a culminar en una cruel y sangrienta lucha fratricida. El terror más o menos espontáneo y el más o menos organizado se extienden por toda España y sacuden ambas retaguardias con tal violencia que los supervivientes de una y otra represión no podrán olvidar jamás. La guerra civil fue un conflicto de tal intensidad ideológica que las respectivas propagandas rebasaron todos los límites de la lógica y el raciocinio.

Para los españoles la guerra representó una verdadera catástrofe nacional, que por sus consecuencias políticas, la escisión definitiva de España en dos bandos irreconciliables, dificultó la meditación intelectual y desapasionada.

El escritor de España rehuyó pensar sobre unos acontecimientos que prefería olvidar, y que, cuando recordaba sólo suscitaban el más enconado rencor. Sólo mucho más tarde, con la perspectiva del tiempo pudo enfrentarse con el conflicto, en una dimensión moral y existencial, como algo que involucra el destino entero del hombre español: Ahora, todos los personajes, inocentes-culpables o culpables-inocentes, llevan sobre su conciencia el peso de

la culpa, caminan en su vida oprimidos por ese destino que deben soportar, que sienten merecido y que, sin embargo, les ha caído encima desde el cielo, sin responsabilidad específica de su parte.

Una vez visto esto, podemos decir que lo que entendemos por existencialismo es hoy día un término lo suficientemente flexible y elástico capaz de designar conjuntamente orientaciones teístas y ateístas, cristianas y judías, incluyendo a pensadores cuyas ideas divergen en puntos fundamentales y, por tanto, no sería demasiado forzado admitir ciertos aspectos del pensamiento español como existencialistas, ya que en España la mayoría de los fenómenos históricos-culturales han tenido caracteres propios e independientes.

En primer lugar, no debe olvidarse el papel que la generación del 98 ejerció en relación con el desarrollo de una serie de preocupaciones muy cercanas a la problemática existencial, en una época en que las doctrinas existencialistas no se habían popularizado todavía en Europa. Frente al esteticismo de las literaturas europeas de principio de siglo y de la corriente modernista de las literaturas hispánicas, la generación del 98 surge cargada de preocupación ética y hasta metafísica, bajo el signo de la austeridad y de la angustia. Los acontecimientos de la crisis española dan lugar a que España se anticipe a esa concepción austera y trágica de la existencia, que surge en el resto del continente hacia la tercera década del siglo XX.

“Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”,<sup>6</sup> decía Ortega, y es esta conciencia profunda del yo y su circunstancia, agudizada por la experiencia del desastre nacional, lo que llevará a los escritores del 98 a una indagación, en su obra ensayística y de ficción, del sentido de la existencia personal, dentro de una determinada perspectiva histórica. Así, Ortega llega a la conclusión de ver a España como una contradicción.

Basta leer cómo se expresa Unamuno desde 1900, el primer año del siglo pasado, para percibir la temprana expresión en España de temas tan básicos del existencialismo, como son la índole propia y personal de la existencia humana, la preocupación por el problema de la autenticidad y el sentido de la vida como angustia y sufrimiento; los cuales son reflejados de forma muy clara en su novela *San Manuel Bueno, mártir*.

---

<sup>6</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, p. 322.

Si la conciencia del hombre contemporáneo ha podido identificarse de forma extensa con el existencialismo, ello es porque dicha filosofía es del hombre y para el hombre, y no sólo para filósofos y especialistas. Es indudable que el hombre puede reconocer, en esta filosofía, angustias y preocupaciones que le conciernen muy directamente y que, por cierto, han sido sentidas de manera intensa por los españoles, cuya característica histórica primordial ha sido un vivir desviviéndose, es decir, como un desgarrón entre el ser de la vida y el no-ser de la muerte.

No sorprende que en España, donde no surgieron grandes sistemas filosóficos racionalistas, se viviera íntima y hondamente el problema de la existencia, y que el pensamiento que gira en torno al vivir humano fuese la única filosofía que a los españoles ha interesado de veras.

Cuando el pensamiento español ha querido expresarse a través de una ética o estética ha tropezado con ese absolutismo del espíritu español que reclama todo o nada. Dicho pensamiento se ha hecho dogma o se ha diluido en la literatura, renunciando a ser formalmente filosofía. Unamuno comprendió esto muy bien, cuando decía que:

Pues abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta. ¿Y es que acaso no hay en Goethe, verbigracia, tanta o más filosofía que en Hegel? Las coplas de Jorge Manrique, el *Romancero*, el *Quijote*, *La vida es sueño*, *La subida al Monte Carmelo*, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida *Weltanschauung und Lebensansicht*. Filosofía esta nuestra que era difícil de formularse en esa segunda mitad del siglo XIX, época afilosófica, positivista, tecnicista, de pura historia y de ciencias naturales, época en el fondo materialista y pesimista. Nuestra lengua misma, como toda lengua culta, lleva implícita una filosofía.<sup>7</sup>

Unamuno entendió, tal vez como nadie, esa profunda angustia del vivir de su pueblo, que definió como un “sentimiento trágico”. Sentido trágico de la existencia que en el español ha estado ligado a su constante preocupación por la muerte.

Lo que llamo el sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos es por lo menos nuestro sentimiento trágico de la vida, el de los españoles y el pueblo español, tal y como se refleja en mi conciencia, que es una conciencia española, hecha en España. Y ese sentimiento trágico de la vida es el sentimiento mismo católico de ella, pues el catolicismo y mucho más el popular, es trágico. El pueblo aborrece la comedia. El Pueblo, cuando Pilato, el señorito, el distinguido, el esteta, racionalista, si queréis, quiere darle comedia y le presenta al Cristo en irrisión diciéndole: ¡He aquí el hombre!, se amotina y grita: ¡crucifícale!

---

<sup>7</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pp. 293-294.

No quiere comedia, sino tragedia. Y lo que el Dante, el gran católico, llamó comedia divina, es la más trágica comedia que se haya escrito.<sup>8</sup>

Y más adelante Unamuno nos sigue diciendo:

Y hay una figura, una figura cómicamente trágica, una figura en que se ve todo lo profundamente trágico de la comedia humana, la figura de Nuestro Señor Don Quijote, el Cristo español en que se cifra y encierra el alma inmortal de este mi pueblo. Acaso la pasión y muerte del Caballero de la Triste Figura es la pasión y muerte del pueblo español. Su muerte y su resurrección. Y hay una filosofía y hasta una metafísica quiijotesca y una lógica y una ética quiijotesca, y una religiosidad —religiosidad católica española— quiijotesca.<sup>9</sup>

Para Unamuno, el problema fundamental de la filosofía es el de nuestro destino personal e individual, lo que entraña, sobre todo, el problema de la continuidad y perduración de la existencia.

Aparéceseme la filosofía en el alma de mi pueblo como la expresión de una tragedia íntima análoga a la tragedia del alma de Don Quijote, como la expresión de una lucha entre lo que el mundo es, según la razón de la ciencia nos lo muestra, y lo que queremos que sea, según la fe de nuestra religión nos lo dice. Y en esta filosofía está el secreto de eso que suele decirse de que somos en el fondo irreductibles a la Kultura, es decir, que no nos resignamos a ella. No, Don Quijote no se resigna ni al mundo ni a su verdad, ni a la ciencia o lógica, ni al arte o estética, ni a la moral o ética.<sup>10</sup>

Sólo el sentido dramático, trágico, puede expresar la honda angustia del hombre contemporáneo ante hechos de la realidad que desbordaban todo intento de racionalización y que lo invitan al compromiso.

España no ha podido sustraerse enteramente a la influencia de una corriente filosófica demasiado divulgada como ha sido el existencialismo en el siglo XX tan afín con el temperamento hispánico, y que, por otra parte, dio sus primeros frutos precursores en la propia España con el pensamiento y la novela Unamuniana.

Una de las características más relevante de la novela de la postguerra en España ha sido, como lo han ya señalado casi todos los críticos, el retorno al realismo. El nuevo realismo supone, pues, otra vez la inserción del mundo real en la novela, pero no se pretende meramente captar la superficie externa del hombre y el mundo como en el costumbrismo, sino penetrar en la relación dinámica de las vidas humanas y el medio en que se desarrollan.

---

<sup>8</sup> Miguel de Unamuno, *op. cit.*, p. 280.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 304.

Este realismo de postguerra, a decir de Gonzalo Sobejano, y como hemos expuesto anteriormente, ha tomado tres direcciones: La primera dirección que Sobejano llama realismo “existencial” es la que se orienta “hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana (novela existencial)”; la segunda dirección, el realismo “social”, se dirige “hacia el vivir de la colectividad española en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de su solución (novela social)”; la tercera y última dirección el realismo “estructural” que se dirige “hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y de la estructura de todo su contexto social (novela estructural)”.<sup>11</sup>

Así pues, la consecuencia inmediata de la guerra civil en el plano literario fue la vuelta hacia una orientación realista de la novela, en la cual se toma en cuenta la situación histórica y concreta de los dramas tanto individuales como colectivos. La guerra civil, en su carácter de conmoción espiritual, de profunda experiencia vital, fomentó una nueva conciencia literaria y llevó a los novelistas a interesarse de nuevo, lógicamente, por el hombre, tanto en su conciencia angustiada como en su vida colectiva, desgarrada y escindida a consecuencia de una lucha cainita. Por lo cual, el proceso de la novela, después de la guerra, se caracteriza también por una rehumanización del género, por un renovado interés por el hombre y los problemas y conflictos genuinamente humanos.

Por último, una característica más de este “realismo existencial” de la postguerra española, ha sido dar cabida, también, al individuo extraído de la masa, al hombre humilde, incluso al tipo primitivo. O sea, este “realismo existencial” da expresión a las inquietudes y anhelos del hombre común.

A la primera de las direcciones que señala Sobejano, realismo existencial, pertenecen aquellos escritores que vivieron la guerra como adultos, como es el caso de Camilo José Cela, Carmen Laforet y Miguel Delibes.

Esta generación llamada por algunos de la postguerra (nacidos entre 1910 y 1920), padeció la guerra y en gran medida participó en ella. Fueron, en todo caso, espectadores conscientes del conflicto cuando no contendientes, y, como tales, tienen una visión desolada, angustiada y dramática de la vida española. De ahí las escenas repulsivas, truculentas, escabrosas, que presentan estos escritores en sus obras. Al grupo pertenecen Cela, Delibes,

---

<sup>11</sup> Cf. Gonzalo Sobejano, “Direcciones de la novela española de postguerra”, en Rodolfo Cardona (ed.), *Novelistas españoles de postguerra*, p. 50.

Carmen Laforet, Francisco García Pavón, José Luis Castillo Puche, Ignacio Agustí, José María Gironella.<sup>12</sup>

Tras el paréntesis de la guerra, la irrupción de una nueva generación de narradores, es, pues, un fenómeno captado y coreado con entusiasmo por escritores destacados de generaciones anteriores, bien dentro de España, bien en el exilio.

Al hacer un balance del renacimiento narrativo español de la postguerra civil vamos a encontrar tres nombres de novelistas de referencia inexcusable —Camilo José Cela, Carmen Laforet y Miguel Delibes— así como también tres novelas de referencia obligada —*La familia de Pascual Duarte* (C. J. C.), aparecida en 1942; *Nada* (C. L.), en 1945 y *La sombra del ciprés es alargada* (M. D.), en 1947.

Estos tres libros imprimen a la entonces joven narrativa española, una notable fuerza expansiva y un carácter innovador aunque propiamente no supongan una ruptura con el pasado. Temáticamente, los tres libros mencionados encajan en lo que va a ser la tónica general de la novela española contemporánea: el pesimismo. Y, salvo raras excepciones, este tono seguirá prevaleciendo a lo largo de cuatro lustros en la ficción española.

Así en estas primeras novelas de postguerra, España está presente como preocupación esencial o trasfondo vital que sirve de base y sustento a toda la narración. La huella de la guerra civil se palpa en ellas y se manifiesta, tácita o expresamente, en la urdimbre de las fábulas. El ambiente cultural de la postguerra se hace patente a través de las situaciones y en el desarrollo de los hechos. Queda de manifiesto, asimismo, la incomunicación del ser humano, su incapacidad de llegar a comprender a los demás y a ser comprendido por ellos, y queda abierta igualmente la interrogación sobre la fuerza del hombre ante el enigma de la vida y la limitación de su voluntad para sobreponerse a sus circunstancias y dar una dirección precisa a su destino.

Respecto a estas tres primeras novelas de postguerra, Miguel Delibes nos dice:

[...] el país acaba de salir de una guerra de tres años y sus autores [incluido él mismo] están aún afectados por el desgarramiento del conflicto. La guerra es un túnel tenebroso y es comprensible que, al abandonarlo, el escritor vea la realidad circundante de diferente manera a como la viera antes de introducirse en él. Algo fundamental ha cambiado por dentro y por fuera. Diríase que el escritor, al salir del túnel, se siente deslumbrado, no acierta a acomodar sus pupilas a la luz. Si a esto añadimos la escisión del alma española, la pérdida de la libertad que la guerra civil inevitablemente comportaba y la incertidumbre del futuro,

---

<sup>12</sup> Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, *La novelística española de los 60*, p. 14.

queda suficientemente justificado el tono aflictivo de esta literatura y, concretamente, el hecho de que las tres primeras novelas de postguerra sean, cuando no crueles, amargas, o de psicologías atormentadas.<sup>13</sup>

De este modo, la publicación de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, en 1942, suele considerarse como la fecha iniciadora de un renacimiento de la novela española; su aparición dio origen a un movimiento que se bautizó con el nombre de tremendismo, el cual se ha querido identificar como la forma española del existencialismo.

En consecuencia son consideradas tremendistas *Nada*, 1944, de Carmen Laforet y *La sombra del ciprés es alargada*, 1947, de Miguel Delibes.

Según la crítica, el tremendismo acentúa los aspectos sombríos de la vida y sus argumentos se desarrollan en un ambiente de tedio y angustia, además esta corriente literaria destaca los aspectos negativos de la vida, tales como crueldad, sufrimiento, muerte, angustia, náusea, aburrimiento. O sea, revela los aspectos tremendos y brutales de la vida humana.

Aunque la misma crítica ha querido identificar al tremendismo con la forma española del existencialismo, lo cierto es que su estética feista y su gusto por los aspectos negros y ásperos de la vida no constituía nada nuevo en España, y representaba una tradición artística profundamente enraizada en dicho país. Pues el gusto de lo truculento va desde Gonzalo de Berceo a Quevedo y está presente en la obra contemporánea de Valle Inclán, sin mencionar la tradición pictórica y escultórica que no necesita explicación. De ahí que el propio Cela rechazara la atribuida paternidad de dicho movimiento y, por lo mismo, Laforet y Delibes no acepten dicha clasificación para su obra.

A decir de Edina Guillermo:

En el ambiente de desolación de esta narrativa algunos quisieron ver una manifestación o trasplante al suelo español del existencialismo europeo, cosa que también han rechazado los novelistas. Para ellos, su pesimismo no era importado ni calcado de formas extrañas, nace de España, de su propia vivencia interior, de su propio drama.<sup>14</sup>

Así, hemos podido comprobar, no que la novela española actual sea existencialista en sentido estricto, pero sí que ha recibido el influjo de las ideas filosóficas de nuestro tiempo a través de temas y motivos novelísticos, dándoles expresión propia dentro de las

---

<sup>13</sup> Miguel Delibes, *Pegar la hebra*, p. 206. Los corchetes son míos.

<sup>14</sup> Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, *op. cit.*, p. 13.



peculiaridades del modo de ser español. Aunque en el caso de Delibes, sólo puede hablarse de ciertas intuiciones y coincidencias que evidencian las preocupaciones fundamentales de la vida y la filosofía contemporáneas, como lo es la angustia ante la muerte.

El hecho de la muerte resurge en la filosofía contemporánea como una realidad ineludible de la vida concreta del hombre que amenaza la destrucción de su más valiosa posesión, la conciencia.

El criterio básico y común a casi todos “los existencialismos” en relación con la muerte hay que encontrarlo en el esfuerzo por evitar dos actitudes que se consideran inauténticas: la actitud del hombre común, o promedio, que quiere alejar a toda costa el pensamiento angustioso de la muerte; y la de los filósofos especulativos que pretenden absorber el hecho propio de la vida individual dentro de una construcción lógica del pensamiento, la metafísica como exorcismo de la desesperación.

La actitud más corriente dentro de las tendencias existencialistas ha sido el considerar la angustia ante la muerte como un sentimiento necesario que nos devuelve a la autenticidad de la existencia, frente a la condición engañosa en que vive el hombre sumido en el anonimato de la vida cotidiana.

En la angustia existencial, al descubrimos como limitados e insuficientes, nos vemos referidos a una trascendencia, en la que el existente se abre a sus posibilidades, y puede alcanzar, mediante el amor y la fe filosófica, el sosiego y la quietud ante la muerte.

La muerte está siempre del lado de lo inesperado, de lo imprevisto, es algo que no aparece en el fundamento de nuestra libertad, que no tiene ningún papel en la subjetividad, y que no puede, por tanto, pertenecer a la estructura ontológica del “para sí”.

Con esto no se pretende abarcar todas las ideas existencialistas sobre la muerte, sino sólo recordar algunas de las meditaciones más importantes del pensamiento contemporáneo, como preámbulo para comprender una de las constantes en la obra de Miguel Delibes que está relacionada con el miedo a las ausencias de los seres amados principalmente a través de la muerte.

Delibes acepta como notas características de su narrativa la ternura, el realismo y el humor, además de la angustia existencial, la preocupación por la muerte, patente en todas sus obras y tema fundamental en *La sombra del ciprés es alargada*, *La hoja roja* y en

relatos como “La mortaja”, a estas notas características de su literatura podemos añadir su acercamiento a la naturaleza y a los ambientes rurales.

Centrándonos en *La sombra del ciprés es alargada*, la primer novela de Delibes, nos interesa para este trabajo el aspecto de la angustia existencial ante la muerte, que es el eje temático de esta novela y que revela la presencia de la metáfora relacionada con el miedo a las ausencias, el cual se centra principalmente en la ausencia (muerte) de los seres amados. De este modo, esta metáfora adquiere ese tono elegíaco del que habla Buckley y que expusimos en un principio.

Juan Luis Alborg, en su *Hora actual de la novela española*, resume muy bien el tema y carácter de esta primer obra de Delibes:

[...] *La sombra del ciprés es alargada*, narración escrita en primera persona, era la historia de un pesimismo. Un joven huérfano es educado como pupilo por un maestro de Ávila que imbuye en el muchacho un amargo concepto de la existencia. El ambiente de aquella casa aburrida y las lecciones del maestro, así como la muerte de un compañero de hospedaje, cordial amigo del protagonista, forjan para siempre el carácter de éste, retraído, pesimista y hermético. Ni siquiera su profesión de marino, a la que acaba por dedicarse, logra hendir la dura concha de su consustancial resquemor, y durante años y años es hombre refractario a todo género de comunión cordial. Un día, sin embargo, surge la mujer capaz de hacer entrar la luz en aquel oscuro mundo, y el pesimista marino, que por una insensata tozudez pretende todavía por algún tiempo mantener su arisca independencia, acaba por ceder al amor todopoderoso. Pero un accidente le arrebató la mujer a los pocos días de casado.<sup>15</sup>

Delibes maneja un símbolo, de donde extrae el título del libro, entre las sombras redondas de los pinos y la alargada del ciprés, imagen de la muerte. De igual manera, hay hombres —los confiados, felices y optimistas— de redonda sombra, y los marcados por la fatalidad, de sombra larga y afilada como el ciprés.

— Te aseguro que no son tonterías. Los cipreses no pueden soportarlos. Parecen espectros y esos frutos crujientes que penden de sus ramas son exactamente igual que calaveritas pequeñas, como si fuesen los cráneos de esos muñecos que se venden en los bazares.

Su voz me entraba hasta el corazón como una aguja afiladísima y fría. La sonrisa que alentaba entre mis labios debió trocarse en una fea mueca macabra.

— Quizá tengas razón.

— Sí, de todos modos prefiero descansar bajo el aroma de un pino. Su sombra es otra cosa: más redonda, más repleta, más humana... Es una sombra como la que proyectaría doña Servanda si hubiese nacido árbol. Más simpática de todas maneras...<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española*, p. 154.

<sup>16</sup> Miguel Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, p. 77. De aquí en adelante sólo se pondrá entre paréntesis, al final de la cita, el número de página de donde fue tomada ésta.

Aunque *La sombra del ciprés es alargada* no fue acogida muy bien por la crítica, no la hemos seleccionado por su superioridad estética dentro del conjunto de la obra de Delibes, pues no es el propósito de este estudio, sino que dejaremos de lado esto y nos centraremos en el objeto principal del miedo en Delibes que es la muerte, la cual se alza como el fenómeno más alarmante y la amenaza más definitiva que se cierne sobre la vida del ser humano. *La sombra del ciprés es alargada* está dedicada en su totalidad a explotar la preocupación del protagonista con la muerte.

Según Jesús Rodríguez:

[...] el miedo es probablemente el sentimiento predominante de su personalidad. [refiriéndose a Delibes] El sentimiento del miedo está ya presente en su infancia y se intensificará con el transcurso de los años debido a los siguientes factores: su obsesiva fascinación con la muerte, su hiperestesia y la numerosa serie de desastres ocurridos en Europa en el siglo actual.<sup>17</sup>

Así pues, la entrada de Miguel Delibes al mundo de la novela se debe principalmente a su obsesión con la muerte, como lo ha apuntado él en muchas partes.

El punto de partida en *La sombra* es el miedo de Pedro a la muerte. Esta preocupación obsesiva del personaje coincide con la del autor, hasta el grado de que Pedro es la contrafigura del autor a través de la cual se ficcionaliza el miedo que Miguel Delibes sentía hacia la muerte por aquellos años. De su temprana y misteriosa obsesión con la muerte, Delibes ha confesado:

La muerte es una constante en mi obra. Yo diría más. Diría que es una obsesión ... Ya de niño a mí me ocurría, por ejemplo, que al llegar a las escaleras de mi casa me imaginaba que un día bajarían por allí el ataúd con el cadáver de mi padre.<sup>18</sup>

En la novela podemos leer el siguiente fragmento en el cual Pedro (alter ego de Delibes) demuestra su fascinación por este tema:

[...] Pensé que son muchos los vivos que viven a costa de los muertos; que sobre sus desechos carnales hay muchas industrias establecidas, aupadas por la fatalidad del desenlace.) Al descender una suave ondulación del terreno, que imperceptiblemente habíamos ascendido, me di cuenta de que la ciudad desaparecía de nuestra vista. Diríase que los vivos nada querían saber de los muertos, ni los muertos de los vivos; deseaban ignorarse mutuamente, habitar cada cual su zona de aislamiento. Aprecié en la actitud de los vivos un punto de feroz egoísmo, un comportamiento desaprensivo y suicida. Convenía, a mi

<sup>17</sup> Jesús Rodríguez, *El sentimiento de miedo en la obra de Miguel Delibes*, p. 9.

<sup>18</sup> César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 37, en Jesús Rodríguez, *El sentimiento de miedo en la obra de Miguel Delibes*, p. 23.

entender, a los vivos tener siempre presentes a los muertos para asimilar y aprovecharse de la experiencia acumulada en sus cuerpos en descomposición. Los muertos siempre sabrían algo más por el simple hecho de haber vivido ya. Sus lecciones podrían tener un contenido de escarmiento para los que quedasen detrás. Vi a lo lejos una arboleda surgiendo junto a una tapia, la cual daba acceso a su interior por una alta verja de hierro. Era el cementerio. (p.74)

De ahí que, en cierto sentido, esta novela es un ejercicio terapéutico que utiliza para combatir su obsesión con la muerte. De la gravedad de esta misteriosa aflicción que padecía es iluminador el siguiente comentario del escritor: “He pensado que sin *La sombra del ciprés es alargada* estaría ahora en un manicomio”. Por supuesto, no hay nada extraordinario en el hecho de que un escritor utilice su primera novela para explorar su problemática personal, de que parta de sí mismo en un principio y de que trate de exorcizar los demonios que le atormentan mediante el ejercicio literario.

En *La sombra* la causa principal del miedo es la amenaza de la muerte, más específicamente, el miedo a que la muerte se lleve a los seres queridos. Este miedo, agudizado por el pesimismo, se convierte en la obsesión del personaje y le impide hacer una vida normal. Este pesimismo invade toda la novela de manera que casi todos los acontecimientos son encadenados por el autor a demostrar la filosofía pesimista que desarrolla en la novela. Muchos son los factores que contribuyen a fomentar el sentimiento del miedo en el protagonista, entre los cuales sobresalen los siguientes: la orfandad del protagonista, el paso del tiempo, y la inhumanidad del hombre con el hombre. El protagonista está convencido de que todos los esfuerzos del hombre por lograr la permanencia están condenados al fracaso, pues el tiempo asignado al ser humano en este mundo es limitado y más tarde o más temprano la muerte lo arrasa todo.

Para Pedro la vida es sufrimiento y para evitar éste lo mejor es permanecer al margen y no involucrarse. La solución que don Mateo Lesmes, su maestro, le propone a Pedro es:

Tal vez el secreto esté en quedarse en poco; lograrlo todo no da la felicidad, porque al tener acompaña siempre el temor de perderlo, que proporciona un desasosiego semejante al de no poseer nada [...] No es lo mismo perder que no llegar. Si os dan a elegir, quedaos con lo último [...] La vida terrena es del hombre neutro; de quien no ha puesto la base de su felicidad en nada caduco, finito, limitado [...] de quien ha hecho de la vida una experiencia sin profundidad, altura, consistencia ni raíz. (pp. 57, 58 y 59)

A pesar de las recomendaciones de su maestro, Pedro da muestras de alegría por la amistad que le une a Alfredo, su compañero de estudios en la casa de don Mateo, pero

también manifiesta su miedo ante la posibilidad de que su amistad con Alfredo se termine debido a la fragilidad de salud de éste.

A decir de Gemma Roberts:

Como situación existencial “límite” o extrema, la muerte del otro está siempre referida, [...] al ser más querido, al único, y representa para la vida empírica la ruptura más profunda posible. Tal es el sentido que para Pedro tiene la muerte de su amigo Alfredo, y por qué su anticipada desaparición no puede ser asimilada dentro de su proyecto de estoico desasimiento.<sup>19</sup>

Véanse los siguientes fragmentos de la novela como ejemplo:

No quería aceptar, ni en supuesto, la posibilidad de que algún día Alfredo tuviera que separarse de mí para siempre. Prefería no pensar en ello, sobre todo ahora que cualquier minúsculo contratiempo, cualquier frase nueva e impremeditada, bastaba para desvelarme durante toda una noche. (p.77)

Decidí muchas veces no anudar mi existencia al mundo que habitaba, no asociarme a los hombres con raíces profundas; llegar a la muerte con el menor lastre posible y que la muerte de los demás rebotase en mí como un suceso indiferente y frío. En estas ocasiones una voz interior me anunciaba que podría aún prescindir de mucho, pero que ya no me sería posible dejarlo todo. Alfredo, en la cama de al lado, pregonaba la sinceridad de este juicio. Su respiración jugaba conmigo aquellas noches un juego de pesadilla. De día solía encontrarle delicado y quebradizo como una caña. En ocasiones buscaba cualquier disculpa para abrazarle; pero, en realidad, lo que tanteaba era el progreso casi nulo de su endeble constitución. Imaginaba que era una criatura excesivamente pálida para ser viable, demasiado transparente para poder contener dentro el germen de una vitalidad normal. (p. 82)

Así pues, no es de extrañar que la actitud vital adoptada por Pedro sea básicamente de evasión. Por el impacto que le produce la imagen de un viudo en una visita que hacen al cementerio, Pedro toma la decisión de quedarse célibe (solo) y empieza a poner en práctica la filosofía de desasimiento que le propone su maestro:

Apenas sentados tuvimos que levantarnos. Por el mismo camino cruzaba un cortejo fúnebre. Pocas persona acompañaban a la carroza. Llamó mi atención el aspecto de un hombre joven, enlutado, que caminaba automáticamente tras el difunto. Era su abatimiento tan acusado que se diría que la muerte no contenta con robarle a un ser querido le había marcado a él con su soplo gélido. Cruzó el cortejo frente a nosotros. Don Mateo se descubrió y Alfredo y yo nos santiguamos.

[...] El señor Lesmes aprovechó la coyuntura para hincar en nuestras almas uno de aquellos lapidarios apotegmas a que era tan aficionado.

— Las bodas no serían tan frecuentes ni se adornarían con detalles tan superfluos e insensatos si los novios pensasen en su día que uno de los dos ha de enterrar al otro.

---

<sup>19</sup> Gemma Roberts, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, p. 214.

Creo que esta verdad tremenda nos impresionó momentáneamente tanto a Alfredo como a mí. Nunca se me había ocurrido pensar en ella por más que su simplicidad y evidencia fuesen aterradoras. Quedé en suspenso con el bocadillo a mitad del camino de mi boca, planeando en mi interior la decisión de sostenerme por toda la vida en un indeclinable celibato. (p.78)

No obstante, el sentimiento de angustia ante la muerte ajena constituye, en la novela, el camino hacia la subjetividad, hacia la reflexión, a través del sufrimiento y del dolor intenso que produce. En la vida de la colectividad, el hombre ha desarrollado todo un complicado sistema vital que le posibilita evadirse de la idea de su propia muerte y cuya manifestación psicológica más palpable es la enajenación. Delibes describe con acierto ese fenómeno de enajenación.

La vida y el mundo corrían lo mismo en la felicidad que en la desgracia. Nadie podía dormirse en la euforia del optimismo o en la angustia del dolor; la corriente de la vida lo arrastraría sistemáticamente hasta expulsarlo de su cauce por nocivo y anormal. Había que seguir la corriente, parear la existencia íntima con el impulso vital que animaba a la masa humana. Las exigencias de la vida privaban en cierto modo al hombre de su albedrío; le hacían esclavo de una voluntad gregaria, que no goza ni siente, sino que va; va en un sentido o en otro, arrastrada por las circunstancias del momento, accionada por causas absolutamente extrañas a su voluntad. La realidad de la vida, despótica y hosca, no nos autorizaba a vivir con el muerto al hombro. Había que desprenderse de él, desasírnosle, para que su lastre no nos hiciese romper la armonía de la corriente vital. (pp. 81-82)

El punto culminante que determina el rumbo de la vida de Pedro es la muerte de Alfredo, ya que desde ahí toma la actitud de ser un espectador ante la vida.

La sensación de embotamiento que me ocupó en el momento crucial de desasirme de Alfredo se prolongó hasta el instante de enterrarle. [...] Vivía solamente por los sentidos. Mantenía íntegra mi capacidad de comprensión, pero las consecuencias de mis percepciones no pasaban de la superficie de la piel, no trascendían a mi centro nervioso. Asistía como un espectador desapasionado a un espectáculo cualquiera. Veía, pero la visión no me dejaba la más mínima huella; me hacía cargo de todo sin que ese todo influyese para nada en mi vida interior, absolutamente nula, despegada y obtusa. (p.111)

La extraña fascinación de Pedro, cuando este es niño, por la muerte y todo lo que entorno a ella se refiere queda retratada cuando el protagonista hace la descripción detallada del amortajamiento de su mejor amigo Alfredo:

Recuerdo perfectamente cómo Alfredo fue amortajado por su madre y doña Gregoria con el traje azul de marinero que usaba para las grandes solemnidades. No se me olvidarán las dificultades inherentes al acto de vestir al muerto. Las articulaciones habían perdido su flexibilidad, los miembros todos se habían aplomado, la rigidez convertía el cuerpo en un garrote sin elasticidad, de una sola pieza. Todo esto vino a evidenciarme que el cuerpo, sin

alma, es un simple espantapájaros. Las dos mujeres terminaron por dar un corte a la espalda de la marinera e hilvanarla después de puestas sobre el cuerpo inanimado. (pp. 111-112)

Así, encontramos la percepción dolorosa de que la muerte, al privarnos de la conciencia, nos convierte definitivamente en un objeto fijo, opaco, desprovisto de sentido, y contingente, de ahí la sensación de absurdo que produce la visión del cadáver, expresada por Delibes.

La prematura muerte del amigo con su sensación de desasimiento, incluso el ambiente de la ciudad: “el silencio y el recogimiento casi místico de esta ciudad se me metieron en el alma nada más nacer” (p. 11) hacen de este niño neurótico que es Pedro, un joven solitario, cerrado a la comunicación con los demás, que está dispuesto a no amar y no ser amado, que prefiere no tomar para no perder.

De este modo, al crecer Pedro usará la razón como la única vía del conocimiento de la realidad y actuará de acuerdo con las conclusiones que su lógica le dicte. Después de aplicar diversos argumentos, en apariencia lógicos, llega a la conclusión de que su tutor está en lo cierto, que la esencia de la vida es el sufrimiento y que la mejor solución es marginarse:

Estudié mucho aquellos años. Apenas si buscaba el contacto con mis compañeros de curso. Ellos vivían su vida liviana y fácil, más hacia fuera que hacia dentro. Su actitud me desorientaba con frecuencia. No les entendía, ni ellos me comprendían a mí. Vivíamos en dos esferas aparte, pero tan próximas que a cada instante había presumir el choque. Un día llegó éste, inesperadamente. (p.138)

Pedro tiene miedo de la vida, miedo del sufrimiento que resulta de la inevitable pérdida de todo aquello que se ama. La muerte, entonces, destruye para Pedro cualquier posibilidad de felicidad en la vida y es una de las causas principales del sufrimiento en el mundo; es decir, lo que le da miedo de la muerte es el efecto destructor que ejerce sobre las cosas. Para él es incomprensible que el ser humano no se angustie ante el espectáculo de la muerte, sabiendo que la muerte le espera al final del camino.

La muerte es un hecho aterrador que debe ocultarse lo más posible, esto se logra mediante la absorción de la existencia en el mundo de las preocupaciones vitales. En este mundo de la vida pública, se habla de la muerte como una desgracia que ocurre constantemente en el mundo, como un caso de muerte del prójimo, como un caso corriente, propio de la vida cotidiana. Esta actitud de la cotidianidad ante la muerte se encuentra



contrastada en la novela con la interiorización profunda del fenómeno por Pedro, protagonista de la novela.

La idea de que la muerte nos convierte en cosa, en un objeto más entre los cuales se desarrolla la vida, se repite en la temática de esta novela, intuitiva, seguramente, como un sentimiento personal de Delibes. Podemos decir que el origen intuitivo de estas preocupaciones de Delibes, parece derivar más de la angustia existencial que el mismo ha experimentado que de meditaciones sobre lecturas filosóficas.

No es necesario, pues, que Delibes haya leído a Sartre, para que en su preocupación por la relación de los muertos con el mundo de los vivos, se aproxime a las teorizaciones del filósofo francés en torno a que éste considera ontológicamente como una estructura esencial de la relación del “ser-para-otro”. Podemos ver cómo aparecen en Delibes una serie de subtemas o motivos profundamente relacionados con la idea existencial sartriana de la muerte como alienación, así, por ejemplo, la actitud de olvido hacia los muertos:

En los meses siguientes y cuando la guerra acabó, me sentí embargado de un opaco sentimiento de disconformidad. Me estremecía pensar en los vivos por causa de los muertos. No comprendía cómo cientos de hogares mutilados podían incorporarse a la vida normal sin resistirse de sus miembros amputados. Para mí aquella guerra fue como una confirmación de la frialdad humana. Al hombre sólo le corta las alas la bala que le mata. La gigantesca pira de varios millones de muertos no hace más que avivar la sensualidad de los supervivientes. (p. 151)

La índole totalmente enajenada propia del muerto como cadáver adquiere expresión en el episodio de la guerra en el mar, donde Delibes describe, en toda su violencia desnuda, la crueldad de la vida que se alimenta de la muerte.

Vimos de repente una gaviota de vuelo pausado caer sobre el mar y no volver a enderezarse. Aquello nos pareció sintomático. Al acercarnos observamos que el blanco del animal reposaba sobre algo deforme que flotaba haciendo remolinos sobre las olas hirvientes. Lentamente el “San Fulgencio” se aproximó. Sentí una impresión quebrada como un latigazo cuando alguien junto a mí afirmó que era un ahogado. La gaviota no se inmutó con nuestra proximidad. De improviso percibí claramente la adecuación anatómica del muerto que antes se me ofrecía como una masa amorfa, sin armonía. La furia del mar le había desnudado. Su cuerpo tenía un tono cárdeno, verdoso, semejante al de un árbol enfermo. El vientre hinchado en redondo aparentaba la artificial turgencia de un aparato salvavidas. La gaviota se precipitó en su festín, consciente de que íbamos a ella con intención de estorbarla. De un picotazo retorcido abrió el voluminoso vientre. Hizo un alto y miró matrera, al barco que se acercaba. Volvió a picar. Salieron al aire unas tripas extrañas que semejaban el cuerpo sin vida de una culebra. A cada serie de picotazos levantaba la cabeza para observar los progresos de nuestro avance. Experimenté un asco nauseabundo hacia aquellos animales. (p.149)



Una corbeta encerrada en una botella, regalo del hijo de su naviero, se convierte en el símbolo existencial de Pedro:

Por aquel entonces el hijo de mi naviero me regaló una preciosa corbeta encerrada en una botella. Aparentemente aquello era una contradicción. El hombre se resentía de admitir que primero que la corbeta hubiera existido la botella. Era lo mismo que el camello bíblico atravesando el ojo de una aguja. Un imposible; una imposibilidad material, absoluta, pero cuya evidencia desconcertaba. Luego se abrió paso la posibilidad de una obra de paciencia, de paciencia controlada férreamente. Aquella corbeta se había hecho dentro del recipiente igual que un hijo en las entrañas de la madre: por partes, paulatina, gradualmente. Admiré abrumado la paciente hazaña. Ahora, analizando la estructura de la pequeña naveta, se adivinaba bien que ningún pedazo era de tamaño superior a medio palillo de dientes. El todo había adquirido consistencia y armonía merced a una inquietud artística proveniente de fuera.

Desde el primer momento aprecié en aquella obra un punto de afinidad con mi persona. No podía precisar qué era, en qué consistía, pero presentía un misteriosa relación, taimada y latente.

Frecuentemente me entretenía dando vueltas al pequeño objeto entre mis dedos. Una tarde adiviné inesperadamente el nexo palpitante entre mi vida y la minúscula corbeta prisionera en el frasco. Yo también poseía en mi interior una corbeta deforme, menos gallarda y airosa que aquélla. El monstruoso prejuicio que me roía había perforado mi ser de la misma manera que la corbeta la botella, paulatinamente, por partes que en sí independientemente no eran ni significaban nada. (p. 152-153)

La corbeta dentro de la botella puede interpretarse como un símbolo de la subjetividad cerrada, propia del hombre que ha decidido romper todo vínculo con el mundo percedero y finito. Pedro es el hombre que reflexivamente ha descubierto su propia interioridad, pero que todavía es incapaz de salirse de sí mismo, efectuando un acto de fe, de compromiso fiel con el mundo y la trascendencia.

Que el joven navegante de *La sombra del ciprés es alargada* es un introvertido, nos parece indiscutible. En un momento de la novela se le describe como moviéndose "Dentro de un círculo negro, sin ilusiones". Él mismo se ve "viviendo como siempre, sólo para mis adentros". Una vez realizado su proyecto vital de desasimiento, su existencia se desarrolla como un vivir en soledad, rehuendo la presencia de los otros. Su profesión de marino está de acuerdo con su afán de aislamiento. La soledad es una de las características de este estado de introversión. En la novela, la soledad aparece como un motivo reiterado.

En este período y durante todas estas peripecias continúe viviendo como siempre, sólo para mis adentros. La vitalidad externa no podía conmoverme porque no la conocía; rechazaba todas sus posibles tentaciones y llegó un momento en que consideré cosa sencilla seguir sin titubeos la línea que me había impuesto de antemano. Soportaba una existencia obtusa, roma, sin prominencias. De esta manera casi logré el punto de estabilidad que buscaba de tantos años atrás: vivir autónomamente, sin conexiones cordiales, sin afectos... (p.162)

Esta soledad excesiva puede representar un peligro para la personalidad del individuo. Pedro acaba por comprender que su aislamiento termina por crear una deformidad, una especie de raquitismo de su propia personalidad.

Estoy seguro de que si mi anomalía pudiese conservarse incorrupta en un frasco de alcohol, se darían de mamporros los psicoanalistas por adquirirla. ¡Habría que ver mis deformados sentimientos encerrados en un frasco! Con seguridad tendrían la forma de un pulpo plagado de tentáculos. ¡Qué repulsiva visión un tarro con un pulpo dentro! ¡Diablo, como la corbeta! ¿Cómo la corbeta? Y como mi cerebro. ¿Por qué no también como mi cerebro? (p.193)

Lo cierto es que la soledad no es más que una evasión ya que la existencia no puede negar la presencia del mundo, que nos devuelve constantemente a la realidad social del hombre. El amor y los consejos de dos seres próximos, su amigo Luis Bolea y doña Sole, contribuyen a romper la costra con la que Pedro quiere protegerse del dolor del mundo. Pedro acaba por comprender todo lo que su postura tiene de inauténtica y decide abrirse al mundo, a la necesidad de asumir riesgos de la vida temporal y finita al amor.

Pedro se casa con la muchacha norteamericana de la cual se ha enamorado en uno de sus viajes. Ha decidido aceptar la realidad en todas sus consecuencias y desea olvidar sus viejos temores y obsesiones. No obstante su felicidad se empaña con oscuros presentimientos. Pedro llega a aceptar la vida como una empresa limitada, pero la muerte súbita, brusca, de su esposa (embarazada) en un accidente, lo devuelve a la desesperación de lo inevitable de lo absurdo. Pedro volverá a Ávila, con cuya ciudad identifica sus sentimientos, volverá al pesimismo y a la idea de la muerte. Allí visita el cementerio e introduce en la tumba de Alfredo la alianza de Jane, su esposa muerta.

Le restan al protagonista de *La sombra del ciprés es alargada* las dos únicas alternativas ya posibles el nihilismo o el misterio, Dios. Es decir, la desesperación absoluta que conduce al suicidio, o el salto de la fe. Delibes hace a su personaje optar por la segunda actitud:

No me incitó el suicidio en estos días. Lejos de lo que había temido, me percaté de que la adversidad aguza la fe y la esperanza en una vida ulterior que nos compense de los duros reveses sufridos en ésta. Era en esta ocasión, en esta fase mística que abrió en mi pecho la renuncia, cuando aquilaté con exactitud dentro de mí la efímera fugacidad del tránsito, la adjetividad de la vida, su tono accidental y secundario. (p. 269)

La actitud vital de Pedro es la soledad —es huérfano y ha vivido siempre entre extraños— y ésta se acentúa por la visión tan pesimista que tiene de la realidad que le rodea, pesimismo que lo hace enajenarse del mundo y refugiarse en su yo solitario. Pedro se sitúa ante la vida como un mero espectador y no se esfuerza por comunicarse con los demás. Por causas que ignora, se cree condenado a vivir en la soledad, víctima de un sino trágico que le impide sostener una relación normal con el mundo y con el prójimo. Por eso para él es mejor no involucrarse y hacer el papel de espectador en la vida. A Delibes en *La sombra del ciprés es alargada* le interesa más explorar la problemática personal de un individuo obsesionado por la muerte.

A decir de Edgar Pauk *La sombra del ciprés es alargada*

lejos de ser una novela pesimista y de representar “el triunfo de la muerte” [...] es una novela que defiende los derechos de la vida, y es producto de un cristianismo sincero. En ella hallamos que vida y muerte, emoción e intelecto, son elementos complementarios, que no pueden separarse sin producir un peligro para la vida humana. Finalmente, se propone describir los efectos de la soledad, los efectos de una permanente orfandad.<sup>20</sup>

En novelas posteriores insistirá, casi de modo patológico, en hacer descripciones del fenómeno de la muerte. El amortajamiento del cadáver es un motivo que aparecerá en muchas de sus novelas y es el eje central de la narración corta “La mortaja”.

La metáfora relacionada con las ausencias de los seres queridos (muerte), en la narrativa de Delibes, la volvemos a encontrar en una novela posterior, *La hoja roja*.

No debe sorprender que el autor vuelva a explorar el motivo de la muerte; el sentimiento de la muerte subyace en todas sus novelas anteriores a ésta.

Que Delibes vuelva a hacer de su obsesión con la muerte una de las preocupaciones principales del protagonista de *La hoja roja*, el viejo Eloy, se debe, en parte, a una circunstancia externa: la muerte de su padre, acaecida en 1955, en cuyo suceso probablemente se inspiró el autor. Siendo el escritor un ser tan fascinado por el fenómeno de la muerte, es de esperar que el espectáculo de los últimos años de la vida de su padre le impresionara profundamente.

Cuando Delibes da *La hoja roja*, es ya un novelista consagrado, tiene unos cuantos libros en la calle; entre ellos, varias de esas crónicas noveladas de la provincia. Parece que, para escribir *La hoja roja*, el escritor se apoya más o menos en la figura de su propio padre, describiendo el calvario de un hombre en la última etapa de su vida, entre la jubilación y la

---

<sup>20</sup> Edgar Pauk, *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*, p. 33.

premuerte. Esta apoyatura biográfica pudiera ser una de las claves para explicar la conmovida humanidad del protagonista, don Eloy, y del libro todo.<sup>21</sup>

El tratamiento de la muerte en *La hoja roja* difiere en gran medida del adoptado en *La sombra del ciprés es alargada* (ya no es un raciocinio tortuoso ni una reflexión teórica sobre la mortalidad del ser lo que impera, sino, más bien, un sentimiento melancólico, corolario inevitable que se desprende al contemplar la radical soledad del hombre en el declive de su vida). Ahora ya no se trata de mostrar la angustia de un individuo obsesionado con la muerte desde su niñez, sino de dar expresión artística al miedo que la cercanía de la muerte provoca en un viejo jubilado. A pesar de que el protagonista es un ser susceptible al miedo, el miedo a su propia muerte surge principalmente a raíz de su jubilación. Aunque siempre ha estado consciente de esta amenaza, nunca ha sido la preocupación con la muerte el factor determinante de su actitud ante la vida, como ocurría en el caso de Pedro. A don Eloy la jubilación le sitúa de pronto ante la inminencia de la muerte, ha entrado en esa “sala de espera” que es la vida y que sabe que él, por ser viejo, será uno de los primeros en ser llamado, como sugiere él mismo.

El carácter imprevisto de la muerte, la certidumbre de que puede presentarse en cualquier momento no le pasa desapercibido al viejo Eloy cada vez que recuerda que “Goyito, su hijo menor, se fue a los 22 años, como Vázquez, sin guardar antesala”. Sus reflexiones en torno al fenómeno de la muerte son siempre bastante elementales y concretas. En la mayor parte de los casos se limita a repetir las mismas ideas, a repetir dos hechos obvios: la inevitabilidad y la cercanía de su propia muerte. Como buen burócrata acostumbrado a hacer números, don Eloy calcula el promedio de años que vive un hombre y obtiene los siguientes resultados:

El viejo Eloy sabía que el hombre es un animal de corta vida por larga que sea la que se le conceda. Ya de chico hizo unos cálculos y conocía el promedio de vida normal de un hombre: 25.000 días, es decir, poco más de medio millón de horas. Ahora, el viejo Eloy calculaba los días de vida de un hombre que muere a los 75 años y llegó a la conclusión de que rondaban los 27.375, que correspondían a 675.000 horas, o sea 38.420.000 minutos, o sea 2.305.200.000 segundos. Pero considerando que el hombre duerme un promedio de ocho horas diarias, que transcurrían en un estado de muerte provisional, venía a resultar que el hombre que muere a los 75 años había vivido tan sólo 18.050 días, o sea 438.000 horas, o sea 25.613.334 minutos, o sea 1.536.800.000 segundos. Mas si descontaba, como era de ley, los días, las horas, los minutos y los segundos que el hombre pasa en la inopia de la primera infancia, la vida consciente de un hombre que vive 75 años se reducía a 15.695 días, o sea

---

<sup>21</sup> Francisco Umbral, “Prólogo”, en Miguel Delibes, *La hoja roja*, p. 5.

376.680 horas, o sea 21.934.134 minutos, o sea 1.316.048.000 segundos. Ahondando en su caso concreto, el viejo Eloy llegaba a la conclusión de que, viviendos hasta los 75 años, le restaban por vivir 1.220 días, que correspondían a 29.280 horas, o sea 1.756.800 minutos, o sea 105.408.000 segundos. Muy poca cosa en el mejor de los casos.<sup>22</sup>

Al igual que en *La sombra del ciprés es alargada*, hay en *La hoja roja* un capítulo entero dedicado a describir la lenta agonía de un moribundo. Esta vez se trata de Isaías, el único amigo que le queda a Eloy. Si en *La sombra* el lector tenía tiempo suficiente de prepararse para la muerte de Alfredo, en esta novela sucede lo contrario, la muerte de Isaías es inesperada, muy semejante a la del Tiñoso en *El camino*. Una vez más, Delibes desea hacer resaltar el carácter imprevisto y arbitrario de la muerte. La muerte de Isaías sorprende pues en ningún momento se ha insinuado siquiera que esté mal de salud.

Como Pedro y Daniel (personaje central de su novela *El camino*), Eloy también acompaña a su amigo en su hora final y es testigo de su agonía y muerte. Una vez más, se describen los pormenores de la agonía y la muerte del enfermo, el amortajamiento, el funeral y el entierro. Camino del cementerio, al narrador le sorprende (como le sorprendía a Pedro en *La sombra*) la indiferencia del mundo ante el paso de la muerte, muerte que sólo parece afectar a los que conocen al difunto. Tan obsesionado con la muerte como algunos de sus personajes, el novelista no se cansa de expresar su asombro por la indiferencia que el mundo manifiesta ante el fenómeno de la muerte.

La contemplación de la agonía del moribundo por el protagonista es una escena que se repite con bastante frecuencia en su obra.

Son evidentes la atracción y la fascinación que el autor manifiesta por el espectáculo de la muerte a través de sus personajes. Sin duda, ésta es la razón por la que la muerte está rondando siempre a sus criaturas y que éstas sean con frecuencia testigos de la muerte de alguien.

La obsesión de don Eloy con la muerte va disminuyendo a medida que transcurren los meses y acaba resignándose a la inevitabilidad de su propia muerte, hasta el punto que ésta pasa a ser un problema secundario si se le compara con su miedo a la soledad y el abandono.

La historia de don Eloy es crónica social de la jubilación a la española, historia de la soledad de don Eloy y, finalmente, historia de la soledad radical del hombre, pues lo que

---

<sup>22</sup> Miguel Delibes, *La hoja roja*, p. 149.

traslucimos en sus recuerdos es que siempre estuvo solo, aun cuando esta soledad se le haga viva ahora, cuando su mujer ha muerto y su hijo es un extraño.

En *Cinco horas con Mario* vuelve a aparecer la ausencia de los seres queridos no como eje temático de la novela, pero sí como generadora de la trama de ésta. A continuación sólo daremos algunos aspectos de la ausencia (muerte) en esta novela ya que el tema principal de la misma no es la muerte sino el enfrentamiento de dos mentalidades opuestas.

Dada la gran trascendencia del conflicto ideológico que viven Carmen y Mario, así como el momento tan oportuno de la publicación de esta novela, era de esperar que fuera este tema el más interesante para la crítica y que el motivo de la muerte pasara a un plano secundario, lo cual no deja de ser sorprendente teniendo en cuenta el hecho de que el espacio en que se desenvuelve la acción se desarrolla en el marco de la muerte. El motivo de la muerte, por supuesto, no es capital en la problemática que se plantea en la novela, y no es nuestra intención darle más importancia de la debida. Su presencia en el texto nos informa sobre el sentimiento del medio en el autor y sirve, además, para explicar el monólogo de Carmen; es decir, es estructuralmente significativa, ya que de la muerte de Mario surge la acción de la novela y la confesión de la esposa adúltera.

Para Delibes, la muerte es siempre un suceso demasiado grave y por eso critica la indiferencia, la hipocresía y la superficialidad de los asistentes al velatorio de Mario. Recuérdese en este contexto el asombro de Pedro en *La sombra del ciprés es alargada* frente a la apatía que la mayoría de la gente mostraba ante el paso del cortejo fúnebre.

El motivo de la muerte, entonces, ocupa un papel preponderante en el prólogo. A diferencia de otras veces, sin embargo, a Delibes le interesa más mostrar el comportamiento de los personajes ante la muerte que describir los aspectos sombríos y macabros del fenómeno en cuestión. Aunque se mantiene el ambiente fúnebre, se puede decir que el motivo de la muerte desaparece casi por completo cuando acaba el prólogo. Durante su largo monólogo, Carmen, que no está en absoluto interesada u obsesionada con la muerte, alude en varias ocasiones a ella, pero siempre de una manera vaga y esporádica. El motivo de la muerte en *Cinco horas con Mario* no llega a alcanzar el relieve de otras veces y permanecerá en un segundo plano a través de toda la novela. Y es que a pesar de que el relato está construido sobre el cadáver del protagonista..., el tema no es la muerte, sino la

necesidad de vivir de una manera íntegra. En efecto, el espectro de la muerte está en el trasfondo, pero es la vida, y cómo debe ser vivida, lo que de verdad le interesa tratar al autor. Para ello crea dos individuos totalmente opuestos en su manera de acercarse a la realidad.

Por último, en *Señora de rojo sobre fondo gris* la ausencia de los seres queridos vuelve a ser el eje temático de la narración. Esta novela es la confesión que un padre hace a su hija sobre la madre muerta. La confesión es una forma de revelación, una posibilidad de alcanzar el anhelado territorio del conocimiento.

En esta novela, un hombre intenta explicarse desde el vacío lo que la muerte de Ana le ha producido, muerte que es desencadenante de la evocación. En pocas palabras se trata de la tragedia de un hombre que ha perdido al ser amado, o sea, un cierto tipo de elegía, la elegía de la mujer amada (al igual que Jorge Manrique lo hace con su padre).

Es obvio que esta novela tiene tintes autobiográficos y la evocación que se hace del ser amado es una especie de catarsis de Delibes, quien evoca la muerte de su esposa Ángeles acaecida en 1974. Con esta novela Delibes conseguirá que perdure la memoria de la esposa muerta y que, de ser posible, transgreda la barrera de la temporalidad.

El personaje central de *Señora de rojo sobre fondo gris* es un claro ejemplo de la amada *postmortem*, la mujer a la que se amó siempre y a la que el destino cruel nos arrebató y a la cual se sigue queriendo y teniendo presente.

Esta amada *postmortem* ha sido capaz de descender de las alturas para incorporarse en las tareas más prácticas y cotidianas. Ha sido, extractando su personalidad en una frase feliz, la mujer cuya “presencia aligeraba la pesadumbre de vivir”.

Al analizar *La sombra del ciprés es alargada*, ya se señaló la obsesiva preocupación de Pedro con la muerte que se manifestaba no sólo en su miedo a la muerte del ser querido, sino también en sus sombrías manías. Asimismo, se ha mencionado la fuerte impresión que le produjo la visión del cortejo fúnebre camino del cementerio. Este motivo, que aparece por primera vez en esta novela, se repetirá en muchas novelas y cuentos posteriores. Y es que Delibes insiste en enfrentar a sus personajes infantiles con el fenómeno de la muerte. En *El camino*, su novela más optimista, la muerte irrumpe al final de la historia inesperada y violentamente una tarde en que Daniel, el Moñigo y el Tiñoso se están bañando y de repente este último resbala, se golpea la cabeza contra una piedra y cae herido de muerte.



Daniel y el Moñigo asisten sobrecogidos de espanto a la lenta agonía de su amigo, el amortajamiento, el velatorio del cadáver y el entierro.

A Daniel, el Mochuelo, la muerte de su amigo le hace meditar sobre la fragilidad de la vida humana, el poder de la muerte y el ineludible paso del tiempo.

En *La hoja roja*, el viejo Eloy recuerda con horror el día que la Antonia, la criada de la casa, le llevó a un funeral, experiencia que, a pesar de su corta edad, jamás olvidaría. Para el niño Eloy, esta experiencia significó, además del descubrimiento de la muerte, la experiencia del terror.

El Nini, en *Las ratas*, es testigo no sólo del entierro de sus abuelos, sino también del macabro incidente que tiene lugar camino del cementerio cuando el ataúd de la abuela Iluminada se abrió y ella apareció mirándoles tranquilamente. Más tarde, el Nini es testigo de la agonía y muerte del Centenario. No sólo asiste al funeral, al velatorio y al entierro de su viejo amigo, sino que, además, ayuda a colocar su cadáver en el féretro.

Sin embargo, la experiencia más escalofriante del encuentro de un niño con la muerte se halla en "La mortaja", cuento que da título a un libro de narraciones cortas de Delibes. En este relato, el Senderines, un niño de edad indeterminada, regresa una noche a casa y halla el cuerpo sin vida de su padre, que ha fallecido inesperadamente mientras dormía. Es de noche, la casa está en el medio del campo, y el Senderines está solo. Aunque siente un miedo sobrecogedor y su primer impulso es escapar, consigue controlar su terror y se dispone a amortajar el cadáver, pues no quiere que nadie vea el cuerpo desnudo de su padre sobre la cama. Debido a la brevedad del relato y al tremendismo de la situación, el interés de la narración se centra en ver cómo el niño va a afrontar y resolver la situación en que se encuentra. El dramatismo que se logra en "La mortaja" es fuera de lo común, sobre todo si se toma en cuenta que antes de que el Senderines descubra el cadáver, el narrador ha hecho el retrato de una criatura profundamente miedosa.

"El conejo", cuento protagonizado por dos niños, gira también en torno al tema de la experiencia infantil ante la muerte. Adolfo y Juan, personajes centrales del cuento, se topan por casualidad con un cortejo fúnebre y llenos de curiosidad lo siguen hasta el cementerio. El motivo del entierro se repite al final del cuento, cuando el conejo, su mascota, cae enfermo y después de una larga agonía, es enterrado por los dos niños.



Para Juan el fenómeno de la muerte es sobrecogedor, pues intuye que algo grave y misterioso ha sucedido, como puede observarse por la conclusión del cuento:

[...] Miró de nuevo incrédulamente, y al cabo chilló, volviendo la cabeza hacia la casa:

—¡Papá, mamá, Puri, Luis, el conejo se ha meado cuando ya estaba muerto!  
Pero nadie le respondió.<sup>23</sup>

La falta de respuesta sirve para acentuar la soledad y el desamparo del niño ante el misterio de la muerte: un hecho tremendo e inexplicable para un niño de su edad.

Quico, en *El príncipe destronado*, vivirá una experiencia semejante a la de Juan, pero tampoco obtendrá una respuesta satisfactoria.

En sus últimas novelas, Delibes nuevamente vuelve a enfrentar a sus personajes infantiles con la muerte. En *Madera de héroe*, Gervasio García de la Lastra, al igual que el Nini en *Las ratas*, es testigo de la muerte de su abuelo León a quien estuvo muy apegado y quien fue una influencia definitiva en su vida, con respecto a su heroicidad y a ser alguien muy especial y destinado a grandes hazañas.

Por último, en *El hereje*, Cipriano Salcedo tiene que enfrentar la muerte desde el mismo momento en que nace, pues a los pocos días de nacer, su madre muere quedando a cargo de una nodriza y a los 14 años su padre muere dejando a Cipriano solo sin más parientes que su tío; a Cipriano, lo mismo que al Senderines de “La mortaja”, le toca amortajar a su padre e incluso el mismo lo tiene que transportar hacia la iglesia donde se lleva a cabo su entierro.

La frecuencia con que Delibes vuelve una y otra vez sobre lo mismo es prueba manifiesta de su obsesión con la muerte. Es evidente que para Delibes el encuentro del niño con la muerte es un fenómeno íntimamente relacionado con la formación del miedo en los personajes infantiles de su obra. La reacción de éstos ante la muerte varía con la edad.

En los mayores (Pedro, Daniel, el Nini, Gervasio y Cipriano), además de temor, la muerte les insta a reflexionar sobre la condición humana, la inevitabilidad de la muerte, la fugacidad de la vida y el paso del tiempo. Para los más chicos (Juan, Adolfo, Quico y el niño Eloy), la muerte es un fenómeno extraño, misterioso e incomprensible que les produce un fuerte temor.

---

<sup>23</sup> Miguel Delibes, “El conejo”, en Miguel Delibes, *La mortaja*, p. 161.

Así pues, las ausencias de los seres queridos a través de la muerte es una constante en la obra del novelista. Desde *La sombra del ciprés es alargada*, en que fue protagonista escondida en cada página, pasando por *Cinco horas con Mario*, en donde la muerte de Mario es el pretexto y el fondo de toda la novela, hasta llegar a *Señora de rojo sobre fondo gris* en donde encontramos una verdadera elegía del ser amado que nos ha dejado solos con nuestros recuerdos.

Es un tema que vuelve a aparecer, bajo una forma u otra, en todas las obras, con mucha más fuerza que la vida. En Delibes la vida parece ser nada más que la gestación de la muerte. Esta terrible preocupación con la muerte que le empujó a escribir *La sombra del ciprés es alargada* sigue llenando su pluma con un tinte triste y sombrío como lo podemos ver con la muerte de Cipriano Salcedo en *El hereje*.

La enorme fuerza de la muerte llena todo el ambiente del cuento "La mortaja". Delibes trata a la muerte como algo vivo y real, echándole la culpa por ser lo que es. Se queja de que se lleve siempre a los mejores. La muerte no tiene sentido de la justicia. Naturalmente, si la muerte tiene tanta importancia, la vida no puede tenerla. En efecto, se considera nada más que como un soplo, un estado pasajero. Esta actitud heracliteana ante la vida y las cosas encaja bien con el carácter poco optimista del autor.

En *La hoja roja*, el viejo Eloy vive constantemente preocupado con la idea de la muerte. Todos sus amigos, su esposa y uno de sus hijos han muerto. Ahora que está jubilado y ya es viejo, se siente solo, piensa sólo en los pocos días de vida que le quedan.

En *Cinco horas con Mario*, la evocación de la muerte del protagonista forma el fondo del relato y al mismo tiempo intensifica la soledad y el aislamiento de Carmen.

En *Señora de rojo sobre fondo gris*, la muerte de Ana, esposa del protagonista, desencadena una confesión trágica que se esconde tras esta elegía a la esposa muerta y es que el protagonista está experimentando también una especie de muerte que es la sequedad artística, pues su fuente de inspiración ya no existe y, por tanto, su arte tampoco.

Las consecuencias de la muerte son la tristeza, la soledad, el miedo y la amargura. En algunas ocasiones, la muerte constituye un problema económico. Delibes trata el tema de la muerte como algo real e inevitable en la vida del hombre. No critica a sus personajes. Más bien justifica su preocupación por la muerte. La situación de pobreza, abandono y desesperanza en que viven estos pobres seres no les proporciona nada agradable en qué

pensar. Hay muchas muertes en la obra de Delibes. Algunas causadas por fenómenos naturales, como la muerte del Centenario en *Las ratas*. En este caso, en que el personaje es ya viejo, la muerte aparece como un fenómeno natural. Pero cuando se refiere a la muerte de niños, o personas que no han tenido la oportunidad de disfrutar de la vida, Delibes presenta la muerte como una tragedia, como ocurre con la muerte de Germán, el Tiñoso, en *El camino*.

La muerte es la única fuerza capaz de aniquilar al individuo como tal. De aquí la enorme atención que Delibes le concede en su obra. Cuando es un niño (es decir, un individuo en potencia) el que se muere, entonces adquiere sus tintes más dramáticos. Esto explica el elevado número de muertes de niños.<sup>24</sup>

Como se ha señalado, una de las consecuencias que trae consigo la ausencia de los seres queridos (muerte) es la soledad, que es considerada el mal del siglo, pues el hombre se encierra en su concha dándose la paradoja de que siendo —los hombres— cada día más, estamos cada vez más solos. Pedro en la segunda parte de *La sombra del ciprés es alargada* es un ejemplo de la soledad del hombre como consecuencia de las ausencias de los seres queridos. La soledad es un problema en casi todos los personajes de Delibes.

A Eloy sólo le queda esperar la muerte. Han muerto todos sus amigos, su único hijo vive en Madrid y apenas le escribe. No tiene nadie con quien comunicarse. La única esperanza que le queda para olvidar su soledad e incomunicación es la amistad con su criada. En la mutua comprensión hallaron el remedio para la soledad.

[...] La historia del viejo Eloy (*La hoja roja*) se reduce, según él nos cuenta, a la historia de sus «calores» (en vez de «amores»). Sin embargo, los diálogos entre Eloy y la Desi (su último calor) son casi monólogos. No existe apenas comunicación entre estos dos individuos, ni se influyen [sic] mutuamente. Su unión final se debe a la necesidad que el uno tiene del otro como refugio de su tremenda soledad.<sup>25</sup>

Esta soledad deriva en la falta de comunicación con los individuos, ya que el personaje está angustiado con sus preocupaciones, y se vuelve un ser introvertido que no se comunica con la sociedad. Todos los personajes de Delibes participan de una trágica incomunicación. Son seres herméticos que monologan en vez de sostener una conversación. Esto le ocurre a Pedro y a los esposos Lesmes en *La sombra del ciprés es alargada*.

<sup>24</sup> Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, p. 95.

<sup>25</sup> Ramón Buckley, *op. cit.*, p. 96.

Al no conversar, es decir, al no hacer mella las ideas de unos sobre otros, los personajes no evolucionan. Este hermetismo es, pues, una autodefensa del personaje para conservar su individualidad, ya que todo cambio supone una pérdida de la personalidad inicial.<sup>26</sup>

El hombre moderno se enfrenta con el problema de la soledad. Para que éste pueda solucionarlo, es necesario que forme parte de un grupo social. Casi todos los personajes populares de Delibes viven al margen de la sociedad. La falta de solidaridad humana, el poco interés que demuestran algunos sectores de la sociedad por el grupo popular, la muerte, la falta de comunicación entre individuos y el problema de la vejez son factores que contribuyen a la soledad del hombre.

Las relaciones interindividuales de los personajes delibeanos tienen un carácter complejo. Por un lado, ya he descrito al «individuo hermético» creado por Delibes invulnerable ante cualquier coacción exterior, incapaz de transformarse, de alterar su individualidad. Pero resulta que este «hermetismo» les ocasiona, a la vez, una angustiada soledad. Mientras algunos aceptan esta soledad como inevitable [...] la mayoría buscan compensación (ya que no identificación) en sus semejantes.<sup>27</sup>

## B. AUSENCIA DE LA NATURALEZA

La otra vertiente que analizaremos de la constante es la que se refiere a la ausencia de la naturaleza.

A decir de Erich Fromm:

[...] la raza humana, en su infancia, se siente una con la naturaleza. El suelo, los animales, las plantas, constituyen aún el mundo del hombre, [...] Pero cuanto más se libera la raza humana de tales vínculos primarios más intensa se torna la necesidad de encontrar nuevas formas de escapar del estado de separación.<sup>28</sup>

Como ya hemos apuntado en el capítulo dos, Delibes repite siempre unas mismas ideas, elementales verdades que parece querer cincelar constantemente. Y el núcleo de esta ideología sólida y simple podría definirse por el naturismo, entendiendo por tal una concepción acerca de la naturaleza. A ella superpone su peculiar humanismo, y así naturaleza y hombre se presentan abrazados, unidos en un mismo epígrafe relevante que asocia ecologismo y humanismo social.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 87-88.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>28</sup> Erich Fromm, *El arte de amar*, p. 21.

Para analizar la metáfora de la ausencia de la naturaleza lo haremos entendiendo ésta como espacio fictivo, el cual forma parte de la narración, y como mundo físico.

Toda novela está estrechamente vinculada con el espacio.<sup>29</sup> Incluso si el novelista no lo describe, el espacio, de forma implícita, está ya incluido en el relato. Así es: el espacio, descrito o no, está siempre presente en el texto fictivo.

En lo que al espacio como recurso narrativo se refiere, falta esa visión general y profunda que se tiene, por ejemplo, de los recursos temporales operantes en la novela. Son numerosos los críticos que insisten todavía en que la novela es un género genuinamente temporal. Y hasta esos otros estudiosos interesados en el espacio narrativo corroboran con frecuencia que éste, en la novela, se temporaliza, que todo objeto espacial, al convertirse en sistema de signos, viene a formar parte inevitablemente de una estructura gobernada por el tiempo.

El espacio, pues, no implica ausencia de tiempo, sino todo lo contrario. Sólo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable.

Éste es, sin duda, el gran acierto de Bajtin y de su teoría del cronotopo como la materialización del tiempo en el espacio. Con ello, no sólo se libra a la categoría espacial de esa carga de inmovilidad, que siempre se le ha conferido, sino que por primera vez —claro está, desde el punto de vista teórico o metodológico— espacio y tiempo se hermanan y se entremezclan.

Además, Bajtin insiste en que el cronotopo, compuesto tomado inicialmente de la teoría de la relatividad de Einstein y aplicado posteriormente por el crítico ruso al estudio de la literatura, no se reduce a una categoría abstracta sino que viene necesariamente teñido de emoción, de tal forma que no pueden en ningún caso renunciar a un componente evaluativo o temático, sujeto a intensas transformaciones históricas.

Posteriormente, Bajtin enumera una serie de temas espaciales, de cronotopos recurrentes: el encuentro, el camino, el castillo, el umbral, etc. Y lo acompaña Bachelard con categorías topofilicas más recogidas y menos a la intemperie, como son la casa, el nido, la concha, el armario, etcétera.

---

<sup>29</sup> Todas las ideas referentes al espacio en la novela son tomadas de María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, texto que aparece en la bibliografía.

Finalmente, otros estudiosos hacen abstracción de nuevo de estas poéticas concreciones. Y se habla de “polaridades espaciales”, de lo que está dentro y de lo que está afuera, de lo que está arriba y de lo que está abajo, de lo que está cerca y de lo que está lejos, de espacios clausurados y de espacios infinitos. Y se extienden en la definición de esas polaridades espaciales, en los conceptos de línea y círculo, en la particular geometría novelesca de las novelas en forma de espiral o laberinto en que se manifiesta el espacio opresivo de la literatura moderna.

Estos distintos aspectos del espacio narrativo, no se suman arbitrariamente, sino que obedecen a una rigurosa evolución. Así, a la tradicional convicción de que la novela es un género gobernado por el tiempo, se le opone el revolucionario concepto de la forma espacial, que hace de la novela moderna y contemporánea un ente estático, dominado por complicados mecanismos de simultaneidad y más cercano, por ello mismo, a la lírica que a la épica. Bachelard<sup>30</sup> añade una dimensión antropológica al espacio narrativo y se convierte en el gran descubridor de los sencillos lugares míticos, de los espacios símbolo o cronotopoi que se repiten, incansables, a lo largo de la historia de la literatura. Bajtín, finalmente, destierra con carácter definitivo el extremo teórico de la atemporalidad espacial y, ayudado de su teoría del cronotopo, logra hermanar espacio y tiempo dentro del género novelesco.

El espacio, entendido en su forma más sencilla como el escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría aislada, temática o referente al contenido, ni a un simple mecanismo estilístico que instaure la simultaneidad narrativa y paralice el transcurso cronológico. Es, antes que nada, parte fundamental de la estructura

---

<sup>30</sup> Sus investigaciones se centran en el análisis de los espacios del lenguaje, formados por la imagen, y estudiados mediante lo que él llama topo-análisis. En *La poétique de l'espace* se limita a las imágenes del “espacio feliz” y dada tal limitación cree que sus trabajos merecen el nombre de topofilia, yendo encaminados “a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados (...). A su valor de protección, que puede ser positivo, se vinculan varios valores imaginados, y estos valores pronto son los valores dominantes”. Así pues, el “espacio feliz” es ese espacio-refugio (símbolo y añoranza del claustro materno) que acompaña persistentemente la imaginación humana, y, en consecuencia, también las manifestaciones literarias del hombre. El estudio de las imágenes de la intimidad impone la elaboración de una poética de la casa, tomada como “instrumento de análisis del alma humana”. Explorar la casa será explorar el ser humano, que también tiene desvanes y sótanos, rincones y galerías. Bachelard demuestra la importancia de los espacios vitales. Sus observaciones sobre nidos y conchas, como las hechas a propósito de los espacios de la intimidad, van acompañadas por un análisis convincente de la inmensidad íntima. La dialéctica de lo grande y lo pequeño es útil para hacer ver el movimiento pendular del ser humano. Para profundizar sobre esto puede verse Ricardo Gullón, *Espacio y novela*.

narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto.<sup>31</sup>

El espacio es con el tiempo uno de los elementos estructurales de la sintaxis narrativa. La acción (sea funcional o no) implica personajes y tiempo, pero también espacio. El personaje se concreta como sujeto de acciones, o atributos en el espacio, y los cuatro elementos resultan irreductibles en una sintaxis narrativa.

Pero además, el espacio es una noción histórica, de tal forma que sus características e importancia semántica dependen en gran medida de las diferentes épocas literarias. Así, en la novela pastoril abundan los espacios abiertos y los retratos (estereotipados y convencionales) de las riberas de los ríos. La novela picaresca (con el motivo del viaje como elemento estructurador), por otra parte, introduce los frecuentes cambios de escenario; en la novela realista predominan los interiores, etc.

Asimismo, el tratamiento del espacio fictivo no es igual en la novela decimonónica, por ejemplo, que en la ficción moderna y contemporánea. La distinción acuñada por Foster entre personaje “plano” y personaje “redondo” puede atribuirse también a las coordenadas espaciales. En el caso de las descripciones en profundidad, el autor describe el exterior y penetra además en las motivaciones de los actos. Las novelas que describen en superficialidad, al modo *nouveau roman* francés, recogen sensaciones (y los espacios, añadimos), negándose sistemáticamente a interpretarlas.

El espacio, dotado de un fuerte contenido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición. El valor metonímico del espacio, con todo y ser esencial y característico sobre todo de un tipo determinado de novela, no debe hacernos olvidar su carácter muchas veces redundante. El espacio, pues, rara vez añade información nueva. Con frecuencia, su misión es claramente enfática.

Una vez que el espacio se empapa de significado simbólico, éste, por así decirlo, se independiza y, al alejarse de lo que sería el mero diseño de un escenario, queda convertido en “metalenguaje”.

Otro de los aspectos vinculados con el espacio fictivo es el de la percepción. Es interesante comprobar que, en general, los espacios están presentados en la novela de una forma subjetiva, es decir, por medio de las sensaciones y las subsiguientes interpretaciones

---

<sup>31</sup> María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, p. 20.

de los personajes. El complicado sistema de percepciones y sensaciones operantes en el seno de la literatura se ha centrado fundamentalmente en las sensaciones visuales y auditivas. No obstante, el sentido que predomina en la novela, y en la ficción en general, es el de la vista. Con ello, la mirada se convierte en la verdadera responsable de la organización (subjética) del espacio.

Pero la mirada no interesa sólo en la ficción de carácter fenomenológico, a lo *nouveau roman*, sino que desempeña un papel igualmente trascendente en la novela tradicional. La “mirada semántica” necesita, para ser afectiva, encarnarse en el narrador o en un personaje.

Tanto los objetos como los personajes son vistos en la novela tradicional con “mirada semántica”, es decir, como signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ella se establecen. La presencia de un entorno susceptible de ser captado con la mirada adquiere significado si alguien lo destaca, si alguien lo relaciona con contenidos precisos o vagos.<sup>32</sup>

De este modo, la mirada sirve como mecanismo de engarce, puesto que, gracias a ella, la descripción encuentra cabida natural y no forzada en la narración novelesca. Hay personajes incluso que en el texto no cumplen otra misión que la de mirar. Una vez visto, y por tanto descrito, el entorno físico, el escritor ya no necesita de sus servicios y los hace desaparecer con la misma facilidad con que los trajo a escena.

Estas reflexiones han ayudado a delimitar el campo de acción del espacio novelesco y su importancia semiológica y estructural. Sabemos que el espacio es con frecuencia prolongación metonímica de los personajes, que la mirada de éstos es uno de los recursos más corrientes para la inserción descriptiva y que toda presencia espacial, por culpa de su sobrecarga semántica, inevitablemente se trasciende a sí misma y se hace metalingüística. Pero también hemos visto que la noción de espacio es noción histórica, puesto que cada época muestra una predilección topográfica distinta, y que el espacio subjetivo va a ser sustituido por el espacio “objetivo” de la novela moderna, el cual tan solo roza la superficie de los objetos, persona y acciones.

En la novela, resulta imposible hablar de espacio sin referirse inevitablemente a otra cosa, sin hacer referencia a otro significado. El espacio literario no sólo brinda información sobre un *locus*, sino que necesariamente implicará connotaciones simbólicas y

---

<sup>32</sup> María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 23.



extraespaciales. Al afirmar esto, hablamos de un verdadero lenguaje espacial, de una lógica espacial a la vez natural y formal, que permite hablar “espacialmente” de cosas que no guardan relación alguna con la espacialidad. Además, también podemos afirmar que el espacio es, antes que nada, un metalenguaje, que se manifiesta en categorías abstractas o en un sistema de relaciones o polaridades espaciales.

Los críticos ponen especial énfasis en el carácter universal de estas polaridades espaciales como modo de significación simbólica, porque gracias a él las oposiciones espaciales significan y, de un modelo de mundo estándar y heredado de la tradición cultural, derivan otros patrones. Éstos pueden ajustarse con mayor o menor fidelidad a la estructuración topológico-simbólica convencional o pueden, por el contrario, buscar la manera más radical de subvertir el modelo heredado. Pero lo cierto es que tanto la fiel adaptación a éste como los distintos esfuerzos por imponer una nueva distribución espacial del significado, no hacen sino dotar de mayor consistencia y solidez al prototipo. Es más, la eficacia semántica de todo diseño topográfico-simbólico queda garantizada si puede establecerse una comparación fructífera con el patrón modelo. El lector, en todo caso, lo utilizará como punto inevitable de referencia y, a partir del modelo prototipo y de su comparación con los otros modelos identificados durante la lectura, extraerá el significado del texto.

Los modelos topográfico-simbólicos se instalan cómodamente en los textos literarios y, ayudándose de mecanismos tanto de confirmación como de subversión, manifiestan, a través de las polaridades espaciales, su compleja realidad ideológica, cultural y antropológica. Los estudiosos han propuesto diferentes clasificaciones de las polaridades espaciales creadoras de modelos topográficos de carácter universal, pero lo cierto es que todas tienen cabida en el sistema simplificado que ofrece Baak y en el que se distingue entre seis oposiciones fundamentales y recurrentes: verticalidad-horizontalidad, dentro-fuera, cerrado-abierto, cercano-lejano, izquierda-derecha, delante-detrás.<sup>33</sup>

El índice de verticalidad, por ejemplo, además de ofrecer una serie de orientaciones espaciales de carácter neutral, se constituye (sobre todo cuando se contraste con el índice de horizontalidad) en el eje universal que modela ideológicamente las jerarquías y los valores jerárquicos. La importancia semiótica de esta dimensión puede deducirse de un amplio espectro de fenómenos culturales y lingüísticos interrelacionados. Éstos incluyen, por un lado, factores culturales, como la construcción, sobre promontorios elevados, de castillos,

---

<sup>33</sup> María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, p. 57.

tronos, altares, santuarios, sillas, plataformas, y balcones, frente a lugares “bajos”, al modo de aldeas y valles en relación con fortalezas y castillos, reclinatorios, el banquillo del acusado, la mazmorra.

Estas oposiciones o significados universales, sin embargo, pueden sufrir notables alteraciones y metamorfosis, como ocurre con gran frecuencia en la ficción contemporánea o posmoderna, tan afanosa por parodiar y por deconstruir el complejo sistema simbólico heredado de la tradición cultural. Pero incluso durante los primeros estadios de la novela, estas contraposiciones admiten sutiles variaciones.

La oposición dentro-fuera (o interior *versus* exterior), pues, también se ha mostrado particularmente útil a la hora de representar el mundo y los complejos valores individuales y culturales que lo gobiernan. El ejemplo clásico en literatura es el de la cálida protección del hogar frente a la fría hostilidad del mundo exterior. Pero también este sistema semántico ha sufrido peculiares transformaciones. El concepto de “interior” tan estrechamente vinculado, desde una perspectiva semántica, a lo recluso y hermético, puede muy fácilmente transmitir significados negativos. Las novelas de Kafka, los experimentos narrativos de Robbe-Grillet y ciertos relatos de Borges constituyen ejemplos apropiados.

Las polaridades espaciales, pues, contribuyen (semántica y redundantemente) al argumento, al ofrecer al lector un denso sistema de símbolos que preconiza, resume y ofrece, por duplicado, el significado profundo de la trama. El espacio o descripción novelesca ya no es un remanso en el transcurrir narrativo, sino una intensificación del argumento, una forma de insistir en el contenido del relato y una manera también de encarcelar al personaje en la irreductible fortaleza del binarismo occidental.

Queda claro, por tanto, a la luz de las polaridades espaciales, que las descripciones no se aplican con el exclusivo propósito (el que tradicionalmente le concede la narratología) de levantar el decorado en que más adelante se desarrollará la acción y de diseñar los componentes “estáticos” de la novela. El propio concepto de estatismo resulta discutible. El texto, por de pronto, y ya en su mero aspecto “gráfico”, nunca se detiene. Pero por debajo de su dinamismo textual, prevalece siempre otro dinamismo más profundo: el de la incansable capacidad asociativa y rememorativa del lector, espoleada por el simbolismo, a la vez denso y restrictivo, de las oposiciones espaciales.

Las polaridades espaciales son categorías que organizan geoméricamente el espacio fictivo. Pero éste, en realidad, nunca se presenta ante los ojos del lector como ente abstracto, sino que se materializa necesariamente en temas, motivos o símbolos.

Ya los críticos han hecho someros análisis de textos que han exigido la mención del símbolo concreto y la referencia a motivos que con sintomática obstinación aparecen una y otra vez en las novelas estudiadas y que, por así decirlo, constituyen la carne, la materia que cubre la fría osamenta de la geometría espacial.

El espacio, pues, además de ser un componente fundamental dentro de la estructura narrativa (aspecto sincrónico) es, por otra parte, un contenido, un tema que evoluciona tanto dentro del texto como intertextualmente (aspecto diacrónico del espacio) y que a lo largo de la historia literaria presenta particulares transformaciones, muchas veces de carácter paródico y metafictivo.

Tradicionalmente, la mitocrítica y el tematismo, los cuales han gozado de poco reconocimiento en el ámbito anglosajón, han sido los encargados de estudiar los motivos y temas. Su origen ha de rastrearse en la Escuela de Ginebra y en sus investigaciones de marcada orientación fenomenológica.

Sin embargo, aquí no interesa tanto el objetivo fundamental de la Escuela de Ginebra (a saber, la reconstrucción del espíritu del autor a través de la lectura de sus obras completas) como esas otras realidades literarias y, en gran medida, sociohistóricas y miticoantropológicas que emergen como entes significativos autónomos y de nítida silueta entre la compleja estructura textual. O sea, esos temas, motivos o símbolos (cualquiera de los tres conceptos nos sirve por igual) insertos en todo texto, pero que ya existieron, con otro significado, con otra forma, fuera de él (en textos anteriores, en momentos culturales pretéritos) y, de hecho, volverán a reaparecer, aunque metamorfoseados, en textos futuros: el tema espacial, pues, entendido fundamentalmente como entidad literaria de carácter repetitivo, evolutivo e histórico.

Estas unidades semánticas recurrentes que determinan la índole, no ya de la conciencia individual del autor, sino muchas veces de toda un época o periodo culturales, adquieren autonomía y trascendencia verdaderas con Bachelard y sus seguidores más afines. Con ellos, la atención se desvía definitivamente de la conciencia del autor hacia la "materia" como potencia imaginadora. Ya sólo los títulos del gran fenomenólogo francés

señalan sobradamente la dirección de la senda por la que se aventurarán sus discípulos. Entre éstos, es probable Jean Pierr Richard el que con más precisión ha acuñado el concepto de “tema”. Richard ofrece una detallada definición y destaca una serie de características que más adelante han sido confirmadas y comentadas extensamente por la crítica actual: el tema como principio concreto de organización; su carácter repetitivo; su aparición estratégica y siempre significativa en el ámbito del texto; su dimensión a la vez fijadora, dinamizadora y por tanto histórica; su capacidad (diacrónica) de metamorfosearse en numerosas variantes tanto fuera como dentro de un mismo texto; su asombrosa energía que, aun cuando convertido en estereotipo o cliché, le ayuda a cambiar y a renovarse. Todas estas propiedades que se atribuyen al tema en general caracterizan en igual medida a los motivos espaciales. En relación con éstos, interesa, sobre todo, su faceta dinámica y la reasimilación y renovación a lo largo de la historia (y ya sea o no mediante la parodia y el comentario metafactivo), de esos clichés y estereotipos con los que se expresa muchas veces el espacio novelesco.

El verdadero descubridor o inventor de la temporalidad en los temas y motivos literarios es, sin embargo, Bajtin, con su revolucionaria teoría sobre el cronotopo en la novela. Trae a la memoria, sobre todo, las reflexiones antropológicas de Bachelard y su cuidadosa descripción de los objetos símbolo que pueblan el espacio feliz del hombre. Sin embargo, Bajtin da un enérgico paso hacia delante y se instala definitivamente en la historia. Su gran acierto, sin duda, es haber reconocido que el espacio fictivo, encarnado en esos temas y símbolos espaciales a los que tanta importancia conceden Bachelard, Durand, Richard, Poulet, etc. no pueden prescindir de la categoría temporal, y viceversa:

El tiempo y el espacio son dos categorías fundamentales de la novela. Cada una de ellas ha sido objeto de múltiples trabajos. Gérard Genette ha propuesto una terminología ya consagrada para el estudio de la temporalidad narrativa. En los últimos años han aparecido numerosos volúmenes y artículos sobre los lugares novelescos. No obstante, son escasos los esfuerzos por estudiar el espacio y el tiempo como compuesto, y teniendo en cuenta sus mutuas vinculaciones. En ello consiste precisamente el mérito de los análisis de Mijail Bajtin sobre el cronotopo, es decir, según sus propios términos, sobre “eso que se traduce literalmente por tiempo-espacio (en español diríamos espacio-tiempo): la correlación esencial de las dos categorías, tal y como ha sido asimilada por la literatura.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 68.

En su ensayo “The forms of Time and the Chronotopos in the Novel: from the Greek Novel to Modern Fiction” (1978) define Bajtin con gran precisión y claridad el concepto de cronotopo que tanto impacto ha causado en la teoría literaria contemporánea:

La conjunción esencial de las relaciones temporales y espaciales artísticamente asimiladas a la literatura deberá llamarse “cronotopo” (“tiempo-espacio”, en su traducción literal). Este término se usa en las ciencias naturales y proviene de la teoría de la relatividad de Einstein. Para nuestros propósitos, no interesa el sentido que se le ha dado en la teoría de la relatividad. Lo emplearemos, en relación con el estudio de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo). Lo que nos importa aquí es que el cronotopo expresa la vinculación indisoluble entre espacio y tiempo (el tiempo, pues, como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos como cronotopo una categoría que, en literatura, es tanto forma como contenido.<sup>35</sup>

Bajtin dedica gran parte de su ensayo crítico a la novela griega y a sus diferentes manifestaciones cronotípicas, pero el capítulo seguramente más sugestivo y dilucidador es aquel que dedica a las conclusiones, teorías y a una serie de ejemplos extraídos de la novela moderna. Insiste aquí sobre todo en el “elemento evaluativo-emocional” que caracteriza al cronotopo:

El cronotopo define la unidad artística de la obra literaria en relación con la realidad. Por tanto, el cronotopo contenido en el texto siempre incluye un elemento de valor que sólo mediante un análisis abstracto puede separarse de la totalidad artística del cronotopo. Todas las definiciones temporales y espaciales en el arte y en la literatura son inseparables la una de la otra. Además, aparecen siempre teñidas de algún matiz valorativo y emocional.<sup>36</sup>

Al valor espacio-tiempo del “ecuentro”, analizado con ayuda de la novela griega, le suma ahora Bajtin esa serie de cronotopoi que caracterizan, según él, la ficción moderna: El camino, el castillo, el salón de costura, la pequeña ciudad provinciana, el umbral, etcétera.

El cronotopo, pues, puede definirse brevemente como la materialización del tiempo en el espacio:

Por tanto, el cronotopo, como la principal materialización del tiempo en el espacio, constituye el centro de todo esfuerzo de concreción de la representación literaria. Es, de hecho, la forma de dotar de cuerpo y de materia a toda la novela. Todos los elementos abstractos de la novela —generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.— gravitan hacia el cronotopo y, a través de él, se hacen carne y hueso y viene a formar parte de la imaginaria artística. Tal es la importancia del cronotopo en relación con la representación literaria.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 70-71.

Vistas desde ese nuevo ángulo, las reflexiones de Bajtin sobre el cronotopo dejan repentinamente de ser un islote aislado en medio del panorama de la crítica literaria y vendrían a completar y a enriquecer los estudios temáticos de los fenomenólogos franceses. La diferencia entre unos y otros es tan sólo de grado. La crítica de la conciencia estudia los temas y motivos movida por su afán de reconstruir la conciencia del autor y más adelante centra sus esfuerzos en la materia (en los temas en sí) y se interesa por el dinamismo y la fertilidad de la imágenes y los motivos poéticos. Bajtin, finalmente, recoge estos mismos temas y motivos y realza sobre todo su temporalidad y, por ende, su dimensión histórica. Pero tanto el crítico ruso como los estudiosos franceses hacen del tema espacial y del símbolo espacio-temporal objeto primordial de sus investigaciones. Todos ellos le reconocen su universalidad y su historicidad o capacidad de transformación a lo largo de las distintas etapas culturales de Occidente.

Las transformaciones temáticas con toda certeza hablan de cambios históricos y sociopolíticos, aunque no con esa claridad y sencillez que promulga el marxismo más primitivo y deudor todavía de las teorías miméticas y reflejantes. Pero, sobre todo, hablan de la propia literatura y de su peculiar modo de evolución. Toda referencia a un tema que cambia o se presenta con un significado distinto —toda referencia, pues, a motivos y símbolos espaciales entendidos como sustancia dúctil y flexible que cambia con el paso del tiempo y se metamorfosea al calor de los textos— irremediamente trae a la memoria del estudioso complejos mecanismos metafactivos e intertextuales operantes en literatura. Un tema desarrollado a lo largo de la historia se vuelve multisignificante, nos habla continuamente de ésta, pero, sobre todo, se acuerda de sus antepasados literarios y, voluntaria o involuntariamente, explícita o implícitamente, a ellos se refiere y en ellos reconoce sus raíces.

El espacio novelesco es, antes que nada, un artificio fictivo, un complejo mecanismo estilístico que se muestra tanto sincrónica como diacrónicamente.

La dimensión temática e histórica del espacio novelesco es la que precisamente ha hecho del espacio narrativo un estereotipo o, mejor dicho, un conjunto de estereotipos o clichés, cuya organización y aparición en el texto es igualmente convencional. El espacio, pues, y tal y como supieron entenderlo Bajtin y los teóricos de la Escuela de Ginebra, se

manifiesta en forma de temas o cronotopoi con frecuencia recurrentes y, a pesar de evidentes transformaciones, firmemente asentadas en una sólida tradición cultural.

Una vez visto esto, podemos comprender cómo la Naturaleza, como espacio fictivo, ha sido uno de los temas recurrente a lo largo de la historia de la literatura; el cual ha sufrido variantes en cada período literario, desde la novela pastoril hasta llegar a la novela contemporánea. Este espacio fictivo ha sido interpretado y ha tenido distintos significados a lo largo de la historia literaria (La naturaleza tiene distintos significados y simboliza muchas cosas, como la infancia, es metáfora de la mujer y su belleza, como reino encantado, como espacio de oriental exotismo, paraíso o espacio de la tentación, etc.). En el caso de Miguel Delibes veremos que la utilización que él hace de la Naturaleza, como espacio fictivo, se ha apegado a ese modelo establecido o lo largo de la tradición cultural y sólo ha sido en algunos aspectos en el que ha subvertido ese significado en sus novelas. Asimismo, este tema (el de la Naturaleza como espacio fictivo) adquiere una importancia relevante en la obra de Miguel Delibes, pues en un período en donde sus contemporáneos han optado por explorar más el espacio de la ciudad él ha apostado definitivamente por la Naturaleza.

Al respecto nos dice:

Al contrario que la mayor parte de los narradores contemporáneos que mostraban preferencia por la gran ciudad, por la urbe, yo me he aproximado a las pequeñas comunidades, dominado por la idea de que la megápolis uniformaba al hombre, que cada día resultaba más difícil hallar en la gran ciudad a un individuo, a un hombre diferenciado.<sup>38</sup>

Para apreciar como Delibes ha utilizado la naturaleza, como espacio fictivo, en su obra es necesario analizar, *grosso modo*, como ha sido vista ésta a través de la historia literaria. Una vez hecho esto, apreciaremos que tanto se ha apegado fielmente a ese modelo impuesto por la tradición cultural o qué tanto se ha alejado de él.

Naturaleza y arte o cultura (y la ciudad o urbe como ámbito en donde radican éstos) son dos espacios tradicionalmente enfrentados. En un sistema de oposiciones semánticas, ciertamente, el binomio “naturaleza *versus* ciudad” constituye uno de los estereotipos espaciales más usados y recurrentes a lo largo de la historia de la cultura occidental. Así, pues, para apreciar y entender en todo su esplendor las virtudes y defectos de cada espacio

---

<sup>38</sup> Miguel Delibes, “Un hombre de aire libre”, en Miguel Delibes, *Pegar la hebra*, p. 199.



es necesario contraponerlos, ya que ambos espacios poseen significados opuestos uno del otro. Analizaremos primero el significado que posee el espacio de la naturaleza, ya que es el que nos interesa para estudiar la obra de Delibes, y, posteriormente, veremos el significado que tiene el espacio de la ciudad o urbe, para así entender este binomio de “naturaleza *versus* ciudad”.

A la naturaleza y su recreación narrativa se le han atribuido, desde siempre, propiedades higiénicas de restauración y de elevación poética.

La naturaleza, como espacio fictivo, ha tenido tres variantes prototípicas de significación a lo largo de la historia literaria, estas variantes se han asentado firmemente en la tradición cultural de occidente.

La primera de las variantes es ver a la naturaleza como un refugio frente a la artificialidad de la cultura urbana y sus convenciones. Esta oposición naturaleza *versus* cultura o ámbito urbano, merece también el título de “oposición-matriz”.

La segunda variante consiste en ver a la naturaleza como artificio o construcción ética. En esta variante la naturaleza se presenta domesticada. Este tipo de naturaleza viene a ser una metáfora de los ideales de cultura y de autoaprendizaje: el aprendizaje y cultivo del equilibrio, la moderación y otros valores clásicos “impercederos”.

Y, por último, la tercer variante calificada de “elegíaca”, en donde la naturaleza es presentada como imagen del Edén. De acuerdo con el eje sociohistórico, el mito del Edén simboliza la “caída” del espacio rural y eterno, y su claudicación ante un dinámico industrialismo urbano. Como veremos más adelante, la obra de Delibes participa de este sentido elegíaco de significación de la naturaleza, así en cada novela el espacio rural va a estar presentado como un último reducto que queda ante el progreso y la industrialización que cada día crecen más y de manera alarmante.

Como podemos observar, hay un aspecto de la naturaleza que se empeña en verla con ánimos de control y dominación, pero también hay intentos de ayuda y de colaboración. El saber y la experiencia se amoldan, solícitos, a las leyes del mundo natural y le ayudan a sobrevivir. Naturaleza y cultura dos conceptos que son considerados extremos opuestos y que efectivamente lo son en muchos ejemplos literarios, en otros casos se funden y compenetran, con característico talante defensivo, ante la amenaza de un enemigo común. La industrialización y el progreso resultan igualmente pernicioso para el reino de la



naturaleza y el cultivo del espíritu. La obra de Delibes se apega, en este caso, fielmente a este supuesto y, como veremos más adelante, ante la crítica que le han hecho de alabanza de aldea y menosprecio de corte él ha contestado que el progreso y la industrialización dañan por igual a estos dos espacios tradicionalmente opuestos. Así pues, como posteriormente señalaremos, su actitud, que ha sido criticada como reaccionaria, está asentada sobre una sólida tradición cultural occidental.

En el caso de la ciudad, ésta constituye la manifestación más radical y completa de la suplantación de la naturaleza y de la imposición de estructuras hechas por el hombre. La ciudad comienza siendo espacio incierto y polémico que se define por comparación y contraste con la naturaleza.

Como tema de descripción, de controversia y de polémica, la ciudad era una especie de objeto "ahí fuera", un paisaje, una forma de existencia condenada al fracaso o forzada al cambio, cuya totalidad casi siempre se establecía mediante la comparación con el modo de vida rural.

Más adelante, la ciudad se convertirá definitivamente en totalidad autónoma, en un universo separado y autosuficiente que no necesita, para establecer su identidad, oponerse a otros espacios o complementarse con ellos. La autonomía espacial es el primer paso hacia la moderna representación de la gran ciudad.

El espacio urbano del siglo XIX ostenta todavía rasgos conservadores al constituirse como entorno abarcable y sin las propiedades de desmesura y de laberíntica desorientación que caracterizan la novela moderna. Así pues la ciudad en el siglo XIX presenta una visión caleidoscópica de la realidad que posteriormente evolucionará a una "visión laberíntica" propia más de la ficción contemporánea.

En la actualidad puede hablarse de una iconografía de la desorientación que define el diseño espacial de muchas novelas modernas y contemporáneas. Es hasta el siglo XX cuando ingresa definitivamente en la literatura la "desordenada dinámica de la existencia metropolitana".

En el juego de las oposiciones semánticas, el espacio de la ciudad representa el polo negativo. La ciudad representa la inestabilidad, la realidad, materializada en el fenómeno de la muchedumbre, que fluye sin sentido y con excesiva precipitación. Es también el espacio

de la especulación inmobiliaria y financiera, del enriquecimiento insultante y rapidísimo de una burguesía tan materialista y ávida como inculta y zafia.

Pocos espacios han provocado, en la vida real, y también en las manifestaciones artísticas y literarias, tantas reacciones de hostilidad y de rechazo como el espacio de la gran ciudad. La rápida constitución, en la Europa del siglo XIX, de las metrópolis como nuevo fenómeno demográfico va acompañada con sintomática persistencia de un intenso sentimiento de temor y nostalgia.

La metrópoli es la monstruosa cabeza que, como un tumor canceroso, se asienta en el cuerpo del campo, gobernado desde aquélla. La relación entre ciudad y campo resulta a la vez parasitaria y antagónica: en la ciudad se concentran el lujo y la corrupción, el poder y la explotación, los logros culturales y la charlatanería, que se mezclan confusamente. El campo circundante se explota, pero, a la vez, hay en él lugar para pequeños reductos en donde reina un orden y que no están expuestos a la desordenada dinámica de la existencia urbana. En la ciudad se materializan el caos, la anarquía y la destrucción; el campo, en cambio, es el refugio amenazado en el que, silenciosamente y de forma imperceptible, puede, quizá, crearse algo que tenga sentido.

La experiencia de la ciudad como laberinto no hace sino resumir la opinión pesimista y, cuando menos, cautelosa sobre la realidad urbana como fenómeno socio-histórico que, ya desde el realismo, se refleja de forma generalizada en la literatura occidental.

La ciudad incomoda, altera el yo. La identidad ya no puede manifestarse en ella, y por eso se refugia en los márgenes, como el único lugar donde todavía se hace posible el ejercicio de la reflexión. Es cierto que la ciudad se visita con espíritu abierto, con curiosidad. La ciudad atrae, pero también amenaza. La metrópoli se convierte, por tanto, en una hechura envuelta en ilusiones y temores que se levanta, enigmática e imprevisible, ante el futuro y la lejanía. Para Delibes este es el sentido que tiene la ciudad en su obra; en general, para él la ciudad crea seres uniformes, sin individualidad, ésta se dará únicamente en los espacios naturales, como posteriormente veremos.

El espacio urbano simboliza con rara exactitud, en el seno de la literatura moderna y contemporánea, esa desorientación del individuo ante un universo caótico. La realidad moderna —metaforizada, encarnada en la ciudad— ya no puede contemplarse como

totalidad, ya no admite la visión panorámica y abarcadora, sino que se presenta como espacio fragmentado e inconexo.

Otro fenómeno que es verdadera invención de la ciudad, es la muchedumbre. En la narrativa moderna y contemporánea, el fenómeno de la muchedumbre interesa sobre todo en relación con el individuo solitario que recorre el paisaje urbano y lucha por conservar, rodeado de la multitud anónima, su identidad. Ésta ya no se erige en reguladora de sensaciones, ni confía en la infalibilidad de sus órganos perceptivos. El individuo solitario moderno, verdadero antihéroe de la novela de aprendizaje, se declara impotente ante la confusa aglomeración urbana. Su actitud es defensiva, antes que ofensiva, su instinto lo empuja hacia la huida (hacia un retraimiento tanto físico como espiritual) antes que a la conquista. El sentimiento predominante es de desorientación, de irrealidad.

El fenómeno de la muchedumbre no se justifica ni se encuadra en un marco de realidad. Cada vez que el protagonista se enfrenta con la aglomeración humana, se siente inmerso en un mundo de fábula. Tanto es así, que nada le cuesta inventarse otras calles, otros entornos imaginarios en los que reina el bullicio de las gentes. La muchedumbre une, a su carácter alucinatorio, ese parecido que guarda con las grandes fuerzas naturales, con los grandes movimientos de aguas.

Nos hallamos ante una segunda metáfora, esta vez de uso generalizado, que expresa el temor del individuo a perderse y a que su identidad se disuelva para siempre en medio de la multitud.

La experiencia de la muchedumbre inmediatamente suscita comparaciones con la marea, con la corriente fluvial o con el océano. Inherente a estas metáforas es la sensación de estar a merced de una inmensidad inabarcable en la que el individuo irremisiblemente se pierde. La muchedumbre adquiere igualmente las características de una marea o de una caudalosa corriente de agua.

Ante este fenómeno de la muchedumbre los protagonistas se sienten impotentes ante la fuerza arrolladora de la muchedumbre urbana y pierden, cuando están inmersos en ella, su propia identidad.

Así pues, la relación naturaleza-cultura (entendiendo por cultura el espacio urbano) ha perdido su inicial transparencia y sentido unívoco. La naturaleza, sobre todo, ha sacrificado muchas de sus legendarias virtudes. A menudo, su presencia sólo consigue

provocar en el narrador, en el lector y aun en los propios personajes una reacción de nostalgia o incluso de amarga decepción.

La convencional oposición corte-aldea continúa siendo, un tópico frecuente, pero el ámbito de la aldea ha dejado de ser representativo de quietud y de paz, para transformarse en centro de intrigas e hipocresía. Este hecho, sin embargo, constituye tan sólo un síntoma superficial y ni siquiera verdaderamente representativo de otro fenómeno mucho más profundo y de mayor alcance ideológico y literario, a saber: la incapacidad del hombre moderno de fundirse con la naturaleza y de obedecer a los impulsos naturales de su propia existencia. Este fenómeno lo detalla muy bien Delibes en cada una de sus novelas, como por ejemplo: *La sombra del ciprés es alargada*, o *El disputado voto del Señor Cayo*.

De ahí, que la comunión con la naturaleza aparezca frecuentemente y casi exclusivamente encarnada en los personajes infantiles (en el caso de Delibes tenemos como ejemplo las siguientes novelas: *El camino*, *Las ratas* y *El príncipe destronado*, en donde los personajes infantiles son uno con la naturaleza) y que la pérdida inevitable de la infancia suponga en igual medida la renuncia a la vida natural. El niño comparte aquí ciertas características con la figura literaria de la mujer particularmente de la mujer virgen y libre todavía de las ataduras sociales que le impone el matrimonio.

En la mujer virgen se materializa la naturaleza, no por lo que ésta tiene de sexualidad todavía libre y sin domesticar, sino por lo que hay en ella de no cultivado: aquello que no ha sido tocado ni mancillado por el hombre.

Así, pues la infancia simboliza los años jóvenes de la humanidad, años de bucólico conservadurismo que se resisten a la industrialización y a la urbanización del medio natural. La madurez es la resignada aceptación de los rápidos cambios sociales, el surgimiento de las grandes urbes y las consiguientes alteraciones del paisaje. Como veremos algunos personajes adultos de Delibes volverán al espacio rural como una especie de añoranza de aquella infancia (naturaleza) perdida. De este modo, el espacio campestre pertenece, sintomáticamente, al pasado, etapa que, por su carácter pretérito e irreplicable, siempre hace más fácil la idealización. Muchas veces el presente se desarrolla en la ciudad. Los personajes recuerdan y sueñan desde el entorno urbano, el campo y éste, irremediadamente, aparece vinculado al pasado.

Para Delibes la naturaleza es ese “espacio feliz”, según la terminología de Bachelard, como un entorno donde reinan todavía, la autenticidad y la inocencia edénicas; asimismo es ese espacio-refugio (símbolo y añoranza del claustro materno) que acompaña persistentemente la imaginación de sus personajes, y también la del mismo autor. Véanse como ejemplo los siguientes fragmentos de *El camino* y *El disputado voto del señor Cayo*.

A veces, Daniel, el Mochuelo, pensaba que su padre, y el cura, y el maestro, tenían razón, que su valle era como una gran olla independiente, absolutamente aislada del exterior. Y, sin embargo, no era así; el valle tenía su cordón umbilical, un doble cordón umbilical, mejor dicho, que le vitalizaba al mismo tiempo que le maleaba: la vía férrea y la carretera. Ambas vías atravesaban el valle de sur a norte, provenían de la parda y reseca llanura de Castilla y buscaban la llanura azul del mar. Constituían, pues, el enlace de dos inmensos mundos contrapuestos.

Victor se asomó cautelosamente al borde del abismo. De pronto, el sol, que desde hacía rato pugnaba con las nubes, asomó entre ellas y el paisaje, adormecido hasta entonces, adquirió relieve, animado por una insólita riqueza de matices. La mirada ensoñadora de Víctor ascendió desde el cauce del río hasta la flor amarilla, estridente, de las escobas, a las hojas coriáceas, espejeantes ahora, del bosque de robles y, finalmente, se detuvo en lo alto, en los dentados tolmos, agrupados en volúmenes arbitrarios pero con una cierta armonía de conjunto.<sup>39</sup>

Delibes ha sido acusado por críticos como García Viñó<sup>40</sup> de tener “una actitud negativa ante la civilización”, de ver la naturaleza de una manera que representa una auténtica oposición al progreso.

Para este crítico, Delibes es pesimista y escéptico y tiene “una visión de la naturaleza, no desde el punto de vista horaciano, sino desde una auténtica oposición al progreso”. Por último, el novelista es acusado de “nostalgia del hombre instintivo, para él el único con fibra, contrastado y humano”.

[...] lo que quizá indujo a Torrente Ballester a afirmar que para mí “el pecado estaba en la ciudad y la virtud en el campo”. En rigor, antes que menosprecio de corte y alabanza de aldea, en mis libros hay un rechazo de un progreso que envenena la corte e incita a abandonar la aldea. Desde mi atalaya castellana, o sea, desde mi personal experiencia, es esta problemática la que he tratado de reflejar en mis libros. Hemos matado la cultura campesina pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Miguel Delibes, *El camino*, p. 26 y Miguel Delibes, *El disputado voto del señor Cayo*, p. 370, respectivamente.

<sup>40</sup> Cf. M. García Viñó, “Miguel Delibes entre la primera y la segunda naturaleza”, en M. García Viñó, *Novela Española Actual*, pp. 19-46; y también M. García Viñó, *La novela española desde 1939, Historia de una impostura*, pp. 62-68.

<sup>41</sup> Miguel Delibes, *Un mundo que agoniza*, p. 151.

En esta discusión acerca de la oposición naturaleza/progreso, ni García Viñó, ni posteriormente Hickey y Pauk parecen destacar lo que en realidad se cuece en el dilema: se está cuestionando la noción misma de progreso. Como si Delibes se preguntara: ¿estáis seguros de que progresar es esto? Aquí es donde creo radica el meollo de la cuestión. Y ello nos prueba la profundidad de la idea única que Delibes repite incansable en sus escritos. Idea simple y honda, a la vez. Delibes no se niega a la noción de progreso, sino que la pone en duda, levantando un interrogante que abisma cuando se intenta su respuesta.

El hombre y la naturaleza surgen de la misma matriz. Pero con el pasar de los siglos y de los milenios el hombre ha “progresado”, es decir, ha construido una civilización que tiene siempre menos contacto con la naturaleza. A medida que la tecnología se hace más compleja, hay una relación siempre menor entre el “sentido común” y los instintos, por un lado, y las máquinas que son nuestros instrumentos, por otro. Para aprender a manejar estos instrumentos pasamos siempre más años en la escuela educándonos en algo que se aleja siempre más de los conocimientos necesarios para la diaria lucha por la supervivencia con los elementos y los animales.

En una era tecnológica como la nuestra, los saberes de una generación no son transmitidos a otra, sino que se les considera anticuados en seguida. Una de las consecuencias de la rapidez del cambio —en pocos años nuestros instrumentos técnicos pasan de la frontera del saber a los museos— es que los viejos no pueden adaptarse con la velocidad de los jóvenes, y, consecuentemente, la vejez ya no es una “condición”, sino una “enfermedad” que ya no tiene el paliativo de la sabiduría.

En nuestra era, cuando el saber se hace cada día más abstracto y la sabiduría ya no tiene ninguna importancia, se pierde el contacto con la tierra de la cual surgimos. El concepto mismo del hombre y la manera como el hombre se mira a sí mismo se ha falseado. Tratando todo el tiempo con conceptos abstractos, nos olvidamos de que, después de todo, la realidad de la condición humana no cambia mucho, a pesar del progreso tecnológico o científico.

Lo que Delibes no olvida es que la tecnología —y gran parte de lo que nosotros definimos como “progreso” y “civilización” es sólo tecnología— es sólo un instrumento del hombre, pero un instrumento que domina a su amo cada día más. Hemos acabado siendo esclavos de una filosofía que nos obliga a perfeccionar siempre más nuestros instrumentos,

pero que deja nuestros objetivos sin cambiar. Así, nos reducimos a hacer de manera más eficiente lo que hacemos desde siempre. Esto es el síndrome de la tecnología, que tenemos que hacer lo que podemos hacer sin tener en cuenta ni el coste ni la racionalidad. Por consiguiente, nos olvidamos de que hay muchas otras consideraciones a tomar en cuenta, principalmente en la esfera de las prioridades humanas. ¿Es esta conciencia contra el progreso?

Delibes no se opone a la tecnología cuando su uso es dictado por el deseo de la justicia social. Para Delibes el hombre está compuesto de intelecto y corazón.

Decir que Delibes pretende que el campo no mejore y que no es partidario de que llegue el “progreso tecnológico” a él, es ignorar sus luchas de años y años a favor de la justicia para Castilla. Como director de *El Norte de Castilla* ha promovido campañas de prensa en defensa del campo que le enfrentaron con los Ministerios de Agricultura e Información hasta el punto de ser destituido del cargo.

Lo que necesita el labriego castellano, dice Delibes, no es llegar a ser un ciudadano más en una gran metrópoli y transformarse en alguien que no se distinga de la otra gente. Las grandes ciudades no son la solución a los problemas del campo, y nuestro autor lo sabe muy bien, aunque muchos críticos no lo sepan. En las megalópolis que él ha visitado en Europa y América el hombre se pierde y resulta prisionero de su propia tecnología. Mientras el hombre tiene al alcance de su mano todo lo que quiere, lo que desea es siempre más deshumanizado y orientado hacia las máquinas. Se han transformado los ciudadanos en una sociedad de “consumidores” porque los placeres que ofrecen la ciudades son placeres de consumo.

Delibes no rechaza, pues, al mundo de las máquinas; lo que sí admira es el coraje de un pueblo que sepa escoger su propio estilo de vida, su “camino”.

Así no es para todos el mismo estilo de vida ni la misma carrera. De este modo, está claro, entonces, que el conflicto en Delibes no se halla en realidad entre ciudad y campo, invirtiendo la tradicional dicotomía entre civilización y barbarie y que presentar el problema en estos términos sería una injusticia y sería minimizar demasiado el tema.

La naturaleza es parte del hombre y no puede ser sofocada sin graves consecuencias del equilibrio interno del hombre y externo de su ambiente. La naturaleza para Delibes es una preocupación constante, porque es como la estrella polar del hombre, algo que enseña



al hombre su ruta. Amar la naturaleza es amarse a sí mismo. Sentirse “natural” es ser parte de una síntesis orgánica entre emoción e intelecto, síntesis que constituye nuestra búsqueda vital.

Delibes mismo ha discrepado de quienes le ven como un autor que alaba la aldea y menosprecia la Corte, porque, ha dicho, él no ve sólo la virtud en el campo y el vicio en la urbe, sino que lo que hace es oponerse a la deshumanización y falsedades urbanas.

Por eso considera que el tiempo ha terminado dándole la razón: no había en sus proclamas rurales deseo de regreso a un pasado caduco, sino una advertencia sobre un camino que luego se ha recorrido, como apunta en *Un mundo que agoniza*: “Hemos matado la cultura campesina pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble”.

En ese sentido las obras de Delibes han de verse, como expresa el crítico Ramón Buckley, como grandes parábolas sobre la salvación del individuo, sobre la salvación de toda la raza humana. Así, pues, para Buckley:

Las obras de Delibes son, en realidad, grandes parábolas sobre la salvación del individuo, sobre la salvación de toda la raza humana. El hombre [...] ha “naufogado” en la historia; no sólo el hombre de Castilla sino el de toda la civilización occidental; [...] Es preciso rescatar al hombre de su “naufugio”, salvarle de sí mismo, de la propia historia que él mismo se ha fabricado, sacarle del decurso del tiempo histórico que sólo lleva al progreso, es decir, hacia la catástrofe. Recordarle su procedencia remota de un lugar anterior a la historia que nosotros llamamos el Paraíso y que consiste en la comunión perfecta del hombre y la naturaleza en la que vive. Y si esta opción paradisiaca fallara, si el hombre fuera incapaz de regresar al Paraíso que por otra parte tiene tan al alcance de la mano, entonces es preferible marginarse, apartarse de la vida, ingresar finalmente en el reverso del Paraíso que es el Infierno, la propia muerte. [...] Del idilio pasamos a la elegía, ignorando y despreciando el mundo de la historia, es decir, la novela. La salvación idílica y la destrucción elegíaca no son términos antitéticos en la obra de Miguel Delibes, son sinónimos. La única salvación posible para Castilla consiste en su destrucción.<sup>42</sup>

El hombre, parece decirnos Delibes, ha venido a este mundo no sólo para vivir de acuerdo con las leyes de la madre naturaleza sino, fundamentalmente, para establecer con ella un regocijado idilio. Pero se trata, naturalmente, de una visión efímera, de un idilio que se esfuma con rapidez y que está constantemente amenazado.

Como hicimos antes, en la vertiente anterior de esta constante relacionada con las ausencias, analizaremos primeramente *La sombra del ciprés es alargada*, que es en donde comienza a aparecer la idea de la naturaleza y la ausencia de ella, para ver como Delibes

---

<sup>42</sup> Ramón Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, pp. 189-190.



expresa sus ideas al respecto en esta novela y, después, analizaremos como ha ido evolucionando esta metáfora a lo largo de sus demás obras.

En *La sombra del ciprés es alargada*, Pedro busca la manifestación física del equilibrio interno del universo. Doña Sole le había dicho que “todo está regido por un perfecto equilibrio” en la naturaleza, pero ya antes, cuando aún existía en él el conflicto entre las enseñanzas de don Mateo y su propia naturaleza (los instintos), navegando en el océano, la inmensidad del agua sirvió para calmar sus conflictos interiores.

Quando navegábamos por alta mar las percepciones de mis sentidos, aunque distintas, contribuían también a devolverme parte de la quietud perdida. La uniformidad del escenario hacía mucho bien a mi compleja constitución interna. Iba lentamente lijando aristas, puliendo asperezas, redondeando, organizando mi deteriorado sistema nervioso.<sup>43</sup>

Pedro es consciente de que en su propia naturaleza no hay equilibrio, de que él ha sacrificado su parte emotiva y cálida por la intelectual y fría. La naturaleza se le ofrece, sin embargo, como contraste a causa del equilibrio.

En ocasiones, cuando el litoral que recortábamos era el del Norte de España, me deleitaba dejando pasar las horas absorto en una muda contemplación. La tierra, en esos casos, adquiría calidades de óptima belleza. El azul y el verde se asociaban en la franja canela divisoria, demostrando al orbe entero que entre todos los colores cabe una armonía cromática, que ningún color riñe con otro si la tonalidad proviene de las vitales energías que animan espontáneamente la costa de la tierra.<sup>44</sup>

Y más adelante:

Se extendían los bosques, apretados, densos, exuberantes, corriendo ladera abajo hasta detenerse a dos pasos del mar. Bosques de castaños, de eucaliptus, de pinabetes... Bosques y bosques a lomos de los prados verdes, formando un tapiz de irisaciones delicadas, donde nada contrastaba briosamente, sino desposeyéndose, entregándose a la luz común en un mórbido impulso de renuncia hacia la propia forma y la substancia característica.

El paisaje emanaba frescas vaharadas de clorofila, una paz vegetal, plena, estimulante.<sup>45</sup>

Descripciones de la naturaleza como ésta revelan a Delibes, ya en su primera novela, como a un gran escritor.

Aquí, Pedro se hace casi oriental, queriendo perderse en una “paz vegetal”. Y, en efecto, es la “leve paz de la Naturaleza” lo que él busca cuando, huyendo del amor por Jane, se enferma y convalece en casa de doña Sole, en el campo.

---

<sup>43</sup> Miguel Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, p. 144.

<sup>44</sup> Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 143.

<sup>45</sup> *Idem.*

Se acusa a Pedro de haber violado a la naturaleza cuando dejó de “usar de la razón para empezar a abusar de ella”.<sup>46</sup> Comparando el orgánico crecer de la naturaleza, entiende Pedro cuán torcido había sido su propio desarrollo, y que “todo debe fundarse en el criterio de la proporción y del equilibrio”. Se da cuenta Pedro de que “había llegado a topar con esa armoniosa coincidencia de la parte en el todo, de mi yo en el mundo circundante”. Así, Pedro decide cultivar su ser completo, dejar que crezcan iguales intelecto y corazón, calor humano y entendimiento. Y el hombre, como un árbol, tiene su tierra, la tierra donde nació. Por eso Pedro regresa a Ávila, donde pasará el resto de su vida, fiel a su naturaleza.

Pero es hasta su tercera novela, *El camino* (1950), donde protagonista y naturaleza están ya perfectamente integrados, al grado de que no podemos pensar en el protagonista sin verle dentro de su particular ambiente natural. Daniel, el Mochuelo, aunque niño, sabe esto o, por lo menos, lo siente.

Los temas de la naturaleza y de la niñez son, en realidad, el mismo tema en Delibes. En la niñez el hombre está muy cerca de la naturaleza, más en contacto con sus instintos naturales (por ejemplo, el Quico, personaje central del *Príncipe destronado*). Su retorno a la naturaleza de adulto es un esfuerzo para encontrar de nuevo la armonía perdida que existió una vez en sí mismo y en su relación con la naturaleza.

En cierto sentido, es la naturaleza la verdadera maestra de Daniel, en cuanto es ella quien excita su curiosidad y le hace entablar tantas conversaciones con su amigo Roque sobre los misterios del universo.

Mientras en las dos primeras novelas de Delibes la naturaleza tuvo una función principalmente dialéctica, puesto que su papel era compensar o contrapesar una situación creada por los aspectos artificiales del vivir ciudadano o de una educación demasiado intelectual; aquí, por el contrario, la naturaleza es omnipresente, hasta el punto de que su presencia se hace casi subliminal. Es decir, lo que falta en la aldea de Daniel es exactamente lo que existe en demasía en la ciudad: civilización. Pero la naturaleza emerge en la última escena de la novela, reivindicando su posición amenazada por el “progresar” inminente de Daniel.

---

<sup>46</sup> Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 225.

Es en *El camino* donde se plantea de entrada la constante oposición entre ciudad/campo, a partir del contraste entre las aspiraciones del niño —unido al pueblo y la naturaleza— y las de su padre de enviarlo a la ciudad.

El padre actúa con su mejor intención. Hombre sencillo, quesero de profesión, quiere para su hijo lo mejor, y lo mejor está allá, en la ciudad que no conoce. En definitiva, el padre cree en la noción de progreso como idea redentora del mundo humilde y pobre del pueblo, de la vida simple y precaria que se lleva en la aldea. Su ideal es hacer del hijo lo que no pudo ser él; un hombre formado e instruido. Por el contrario, el ideal de Daniel, el Mochuelo, es otro: algo grande es ser herrero.

La naturaleza se presenta unida al pueblo. No es la naturaleza de los románticos o los panteístas. Es una naturaleza humanizada, que se manifiesta en descripciones breves.

Le gustaba al Mochuelo sentir sobre sí la quietud serena y reposada del valle, contemplar el conglomerado de prados, divididos en parcelas, y salpicados de caseríos dispersos. Y, de vez en cuando, las manchas oscuras y espesas de los bosques de castaños o la tonalidad clara y mate de las aglomeraciones de eucaliptos. A lo lejos, por todas partes, las montañas, que, según la estación y el clima, alteraban su textura, pasando de una extraña ingravidez vegetal a una solidez densa, mineral y plomiza en los días oscuros.

[...]

Muchas tardes, ante la inmovilidad y el silencio de la naturaleza, perdían el sentido del tiempo y la noche se les echaba encima.<sup>47</sup>

Sin embargo, la naturaleza que presenta Delibes no es convencional, sino que huele a pueblo, a excremento de vaca y estiércol: naturaleza humanizada por el convivir de hombres y animales.

Al regresar, ya de noche, el pueblo, se hacía más notoria y perceptible la vibración vital del valle. Los trenes pitaban en las estaciones diseminadas y sus silbidos rasgaban la atmósfera como cuchilladas. La tierra exhalaba un agradable vaho a humedad y a excremento de vaca. También olía, con más o menos fuerza, la hierba según el estado del cielo o la frecuencia de las lluvias.<sup>48</sup>

En Delibes la naturaleza nunca se presenta sola, aislada. Sobre ella va dibujando todo un mundo popular. Todo un mundo de personajes populares desfila ante la lente del narrador. El pueblo y sus habitantes están profundamente unidos al sentimiento de la naturaleza. No nos encontramos aquí con la naturaleza romántica, hipostasiada, simbolizada, ajena al hombre; no es la naturaleza como divinidad materialista, como ente

<sup>47</sup> Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 30.

abstracto de un pensamiento panteísta. Es más bien una naturaleza cotidiana, entrañable — la hacen así los personajes— asociada a sentimientos humanos. Es una naturaleza profundamente humanizada por los sentimientos de los hombres que en ella se ponen de relieve. Naturaleza como escenario para el hombre, íntimamente unida a éste, pues ambos forman parte de lo mismo.

Naturaleza no son solamente árboles y campos, sino también la vida de los hombres. Naturaleza es también el pueblo, la vida de sus habitantes. Integrados en el paisaje y fluyendo con ternura, se presentan sucesivamente en la novela los diversos tipos humanos.

Al respecto, el mismo Delibes nos dice:

Y, por otro lado, ¿qué será de un paisaje sin hombres que en él habiten de continuo y que son los que le confieren la realidad y sentido? A este respecto, Frederic Uhlman, refiriéndose a la creación de la reserva de Cévennes, escribe en *Le Nouvel Observateur*: «Que interés tiene preservar la Naturaleza en un parque nacional si luego no se puede encontrar allí a los que, desde siempre, han vivido la intimidad de su país; si no se encuentra allí a los que saben dar su nombre a la montaña y que, al hacerlo, la dan vida?

»Cada vez que muere una palabra de "patois", que desaparece un caserío solitario en pleno campo o que no hay nadie para repetir el gesto de los humildes, su vida, sus historias de caza y el mito viviente, entonces es la Humanidad entera la que pierde un poco de su savia y un poco más de su sabor.»<sup>49</sup>

Y más adelante continúa:

“El chopo del Elecio”, “El pozal de la Culebra” o “Los almendros del Ponciano”, a que me refiero en mi relato *Viejas historias de Castilla la Vieja*, son en efecto, un trozo de paisaje y de vida, imbricados el uno en la otra, como los trigales de Van Gogh o nuestra propia casa animada por la personalidad de cada uno de nosotros y enteramente distinta a todas las demás incluso en el más pequeño de los desconchones. Cada una de esas parcelas del paisaje alberga historias o mitos que son vida, han sido vivificados por el Elecio o el Ponciano y, a la vez, hablan a los demás; el día que pierden su nombre, si es que subsisten todavía físicamente, no serán ya más que un chopo, unos almendros o un pozal reducidos al silencio, objetivados, muertos, no más significantes que cualquier otro árbol o rincón municipalmente establecido.<sup>50</sup>

En este tema de la naturaleza ocupan un lugar importante las escenas de caza y pesca, que Delibes considera artificios para unirse, aunque sólo sea unas horas, con la naturaleza.

Se destaca también el individualismo de la gente del valle, que sólo se quiebra a la puesta del sol:

<sup>49</sup> Miguel Delibes, *Un mundo que agoniza*, pp. 154-155.

<sup>50</sup> Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 155-156.

La gente del valle era obstinadamente individualista. Don Ramón, el alcalde, no mentía cuando afirmaba que cada individuo del pueblo preferiría morir antes que mover un dedo en beneficio de los demás. La gente vivía aislada y sólo se preocupaba de sí misma. Y a decir verdad, el individualismo feroz del valle sólo se quebraba las tardes de los domingos, al caer el sol. Entonces los jóvenes se emparejaban y escapaban a los prados o a los bosques y los viejos se metían en las tascas a fumar y a beber. Esto era lo malo. Que la gente sólo perdiese su individualismo para satisfacer sus instintos más bajos.<sup>51</sup>

En definitiva, es solamente el progreso lo que se opone a la permanencia de Daniel en el sitio querido. Pero a él no le importa el progreso —¿dónde está, en definitiva el progreso?—. Se da cuenta que está renegando de su propio camino, por la ambición bienintencionada de su padre.

Y se retiró de la ventana violentamente, porque sabía que iba a llorar y no quería que la Uca-uca le viese. Y cuando empezó a vestirse le invadió una sensación muy vívida y clara de que tomaba un camino distinto del que el Señor le había marcado. Y lloró al fin.<sup>52</sup>

A decir de Ramón Buckley:

El verdadero “camino” que ha de seguir el niño Daniel en su vida no consiste sólo en quedarse en el pueblo, en renunciar a la ciudad y al progreso. El pueblo, como ya hemos señalado, está lleno de adultos frustrados. El verdadero camino de este niño que está a punto de dejar de serlo es, justamente, no renunciar a su infancia, no renunciar a la visión cándida de la existencia que tiene aún a los once años. No renunciar al mote que en su pueblo le han dado, el “Mochuelo”, es decir, el pájaro de los grandes ojos, el animal que todo lo ve. Su camino consiste únicamente en no dejar de tener una visión cándida y redonda de la existencia.<sup>53</sup>

En una novela posterior de Delibes, *La hoja roja*, nos interesa señalar que esta obra manifiesta el trasplante de una persona de pueblo a la ciudad. La Desi que lleva —como los mejores personajes de Delibes— el pueblo escrito en la cara, es convertida en la ciudad en un ser despojado de independencia, en cuanto que tiene que servir a un señor. Tan sólo las relaciones humanas entre amo y criado confieren un carácter de compañía y afecto distinto al usual. Pero el hombre de pueblo trasplantado a la ciudad no encuentra fácilmente su propia identidad.

*Las ratas* continúa en la línea *El camino*. También aquí la naturaleza va unida a la vida del hombre y a lo popular. Lo que la distingue ahora es que los tonos se han hecho

---

<sup>51</sup> Miguel Delibes, *El camino*, p. 164.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>53</sup> Ramón Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, p. 179.

mucho más negros: se trata de una vida más miserable. El tremendismo parece haber influido en Delibes, como se manifiesta también en el desenlace trágico.

Algo ha cambiado ahora dentro de Delibes, que nos presenta la misma naturaleza y ambiente que en *El camino* pero de un modo más duro, donde la vida es lucha por la existencia, por la supervivencia. Con un estilo mucho más depurado, el ámbito de la novela se nos describe así:

[...] Tras la perra, bajo el teso, se abría el mundo; un mundo que la Columba, la mujer del Justito, juzgaba inhóspito tal vez porque lo ignoraba. Un mundo de surcos pardos, simétricos, alucinantes. Los surcos del otoño, desguarnecidos, formaban un mar de cieno tan sólo quebrado por la escueta línea del arroyo, del otro lado del cual se alzaba el pueblo. El pueblo era también pardo, como una excrecencia de la propia tierra, y de no ser por los huecos de luz y las sombras que tendía el sol naciente, casi las únicas en la desolada perspectiva, hubiera pasado inadvertido.<sup>54</sup>

Se trata de un mundo inhóspito, como se pone de manifiesto en estas descripciones:

[...] Una cadena de tesos mundos como calaveras coronados por media docena de almendros raquíticos cerraba el horizonte por este lado. Bajo el sol, el yeso cristalizado de las laderas rebrillaba intermitentemente con unos guiños versicolores, como pretendiendo transmitir un mensaje indescifrable a los habitantes de los bajos.

El otoño avanzado estrangulaba toda manifestación vegetal; apenas el prado y la junquera, junto al cauce, infundían al agónico panorama un rastro de vida. Una gama uniforme de suaves transiciones enlazaba los tonos grises, cárdenos, y ocre. Únicamente encima de la cueva, en el páramo, el monte de encina del común prestaba un seguro refugio a los pájaros y las alimañas.<sup>55</sup>

La naturaleza es aquí inclemente. No se trata de un paisaje amable, como en *El camino*, sino de un medio contra el que hay que luchar para conseguir la supervivencia. Vida muy elemental en este submundo, que destaca por su extremada pobreza.

El naturismo se refleja asimismo en la relación del hombre con los animales. También aquí, aunque de manera más expresionista, más dura y tremendista, se recalca la relación del hombre de pueblo con los animales. En la vida rústica los animales gozan de un cierto protagonismo importante, y son expresión de la ternura humana de la gente humilde.

La caza es otro medio de relación con los animales, la caza es limpia si da al animal oportunidad de escapar.

---

<sup>54</sup> Miguel Delibes, *Las ratas*, p. 13.

<sup>55</sup> Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 13-14.

Naturaleza aparentemente desierta e inhóspita, pero que acoge gran cantidad de seres vivos; manifiesta rasgos de vida a quien la sabe escutar. Porque en el contacto con la naturaleza, el hombre debe siempre aprender.

El Nini, el chiquillo, sabía ahora que el pueblo no era un desierto y que en cada obrada de sembrado o de baldío alentaban un centenar de seres vivos. Le bastaba agacharse y observar para descubrirlos. Unas huellas, unos cortes, unos excrementos, una pluma en el suelo le sugerían, sin más, la presencia de los sisones, las comadrejas, el erizo o el alcaraván.<sup>56</sup>

Hay en efecto una sabiduría de la naturaleza que el Nini aprende sobre todo del tío Rufo, el Centenario. El Nini sabía lo que sabía por su espíritu observador. Conocimiento natural del medio, que le convierte en un ser privilegiado y admirado de todos los habitantes del pueblo, como en la escena de la helada. Sabiduría aprendida de los viejos y heredada de generación en generación: arte inmemorial que se transmite. Así, cuando el Nini aprende sobre la poda, del abuelo Abundio; o acude al tío Rufo, el Centenario. Hay aquí una exaltación de la “sabiduría de la vida”, hecha de experiencia y de saber manejarse en la lucha cotidiana con la naturaleza (siembra, predecir el tiempo, clima, animales, caza, ...), que se expresa en aforismos, en proverbios contundentes.

Se asocian los acontecimientos climatológicos con las fechas del año, cuyo ciclo natural se sigue a través de la preocupación por la cosecha. Todos los del pueblo siguen juntos estos acontecimientos, y así cuando la escarcha se lleva la cosecha, todos se reúnen en la taberna a esperar. Sus vidas dependen de la tierra y el clima, los campesinos pasan la vida mirando al cielo.

La novela misma sigue el ciclo de la naturaleza, las costumbres agrícolas y los problemas consiguientes. Sigue el calendario, marcado por fechas y fiestas, en cada una de las cuales debe darse un acontecimiento natural. Naturaleza acompañada al calendario humano, que es reflejo de los cambios de aquella.

Personajes todos atados a la tierra en conformidad con su propio destino, que viene dictado por la naturaleza.

La sabiduría del Nini no es la de la cultura sino la de la vida práctica con la naturaleza, precisamente aquella que no posee el hombre civilizado. El Nini está conforme como es, no quiere ser “un hombre de provecho”, está feliz con su vida natural y primitiva.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 33.

El Nini se diferencia de Daniel, el Mochuelo, en sus conocimientos, en su “saber de todo” lo que se refiere al campo; está más experimentado, debido a su lucha por la existencia. Por esta sabiduría que posee es considerado por el pueblo como una especie de profeta.

En *Las ratas* el Nini es el niño sabio cuyos conocimientos le dan una clara ascendencia entre los campesinos del pueblo en que vive, y entre ellos se mueve “como Jesús entre los doctores”. El campesino castellano, embrutecido, ha olvidado las secretas leyes que rigen la madre naturaleza y que el hombre de la ciudad nunca llegó a conocer. En todo el universo sólo resta el Nini como conocedor único de los secretos naturales, heredero exclusivo de la sabiduría popular del tío Centenario, un anciano campesino cuyo nombre simboliza la tradición misma. Sólo el Nini está en posesión de la verdad, únicamente él puede salvar el mundo, en trance de extinción por la ignorancia de los campesinos o de destrucción por la falta de sabiduría tecnológica del hombre de la ciudad. Tan malo es el campo en manos de los campesinos, que lo están dejando morir, como en manos de los “ciudadanos”, cuya revolución tecnológica también lo destruiría.<sup>57</sup>

Con esta novela Delibes nos enseña a amar la vida primitiva y tosca de los pueblos castellanos. Así, cuando describe la caza de la rata, animal que el hombre civilizado desprecia y que sirve a los del pueblo como alimento. Hay en esta escena un extraordinario arte de descripción para plasmar el paisaje donde tiene lugar la caza.

Desde San Zacarías el hombre y el niño bajaban al cauce cada mañana. Esto fue así desde que el Nini tuvo uso de razón. Había que aprovechar la otoñada y el invierno. En estas estaciones, el arroyo perdía la fronda, y las mimbreras y las berreras, la menta y la corregüela formaban unos resecos despojos entre los cuales la perra rastreaba bien. Tan sólo los carrizos, con airosos plumeros, y las espadañas con sus prietas mazorcas fijaban en el río una muestra de permanencia y continuidad.<sup>58</sup>

En cierto modo el núcleo de la novela lo ocupa la negativa del tío Ratero a cambiar su cueva por una casa. Representa así al hombre que en su lucha por la supervivencia se ha adaptado y compenetrado tanto a un ambiente que se niega a abandonarlo. Una vez más en Delibes el tema de la negativa a abandonar un mundo inhóspito pero más humano que el que le ofrece la civilización. De nuevo la negativa a la idea de progreso, que es un cuestionar esta idea como válida. El tío Ratero está contento en su cueva y con su vida.

Hay también referencias a la diferencia de clase social. En *El camino* poseía un tono amable pero aquí hay un tono más agrio en esta diferencia, representada por don Antero el Poderoso, que es el cacique del lugar.

---

<sup>57</sup> Ramón Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, pp. 179-180.

<sup>58</sup> Miguel Delibes, *Las ratas*, p. 36.



Asimismo hay alusiones a otros temas sociales, como los emigrantes extremeños que el pueblo no asimila, mientras que el Nini los considera buena gente y trabajadora. En la época de la novela social, Delibes la hace a su manera, recreando un mundo que se pierde, con referencias sociales.

Toda la narración nos da la impresión de un mundo pequeño, con sus costumbres salvajes, en estrecha relación con la naturaleza. Armonía del hombre con la naturaleza, de espaldas al progreso. Nostalgia de este mundo que se va acabando y perdiendo.

*Las ratas* ha de leerse, pues, como una parábola ecológica sobre el hombre que ha olvidado sus viejos conocimientos, los secretos resortes del medio natural en el que vive. Únicamente regresando a la infancia es el hombre capaz de recobrar no ya una visión cándida de la existencia (*El camino*), sino el secreto mismo de la vida, los secretos naturales que han de permitirle su supervivencia en este planeta.

Pero el Nini no es sólo capaz de entender la naturaleza, de interpretar sus diferentes épocas y estaciones, el Nini no nos enseña sólo a sobrevivir en la naturaleza sino también a disfrutar de ella.

[...] El hombre, parece indicarnos el Nini, no sólo ha de conocer la naturaleza para usar de ella, sino par vivir con ella en paz y armonía, una armonía que Delibes expresa en términos de opuesto viviendo juntos, en la mejor tradición bucólica.<sup>59</sup>

La naturaleza es muchas veces el auténtico protagonista de la obra. El niño en la soledad del campo, imitando el chillar de los animales, entendiéndose con ellos, es todo un símbolo de este mundo natural —que no es un naturalismo edénico artificial, sino primitivo y verdadero—.

La niñez del Nini es la infancia de la raza humana, el recuerdo, que aún conserva el hombre en su subconsciente colectivo, de una venturosa edad en la que vivía inmerso en la naturaleza, en una naturaleza benévola que los cristianos llamamos Paraíso. Del recuerdo de esta edad dorada brota la gran literatura idílica de todos los tiempos, comenzando por el Génesis bíblico. A medida que la historia avanza y que la civilización progresa, el recuerdo se va debilitando y las perspectivas de retomar a esta edad se van oscureciendo hasta caer en la desesperanza de este gran escritor del idilio frustrado que es Miguel Delibes.<sup>60</sup>

En *El disputado voto del señor Cayo*, el depositario de la sabiduría natural ya no es un niño, sino un viejo octogenario que vive solo en una apartada aldea castellana. Sus únicos interlocutores son un grupo de jóvenes de la ciudad que han venido al pueblo a hacer campaña política y que están totalmente desvinculados del medio rural. El viejo ya no puede transmitir sus conocimientos a los campesinos, como hacía el Nini en *Las ratas*, por la

---

<sup>59</sup> Ramón Buckley, *op. cit.*, pp. 180-181.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 181.

sencilla razón de que éstos ya no existen. Castilla, nos dice Delibes, ha quedado despoblada y yerma y los jóvenes políticos que llegan a estas aldeas para transformar la vida de los campos se encuentran con que nada hay que transformar porque ya no queda vida.

La única vida que queda, y por poco tiempo, es la del viejo señor Cayo; y su diálogo adquiere la patética intensidad del maestro en busca de unos discípulos que recojan su sabiduría antes de llevársela consigo a la tumba. Se trata de la última posibilidad de entender un mundo hermético del que sólo él posee la clave. Su figura aparece ya rodeada de un nimbo carismático propio de los grandes profetas: “Es como Dios, que todo lo sabe” —murmura Rafa; y más adelante—: “hemos venido a redimir al redentor”.

Pero la redención se frustra, el maestro nunca llega a iniciar a sus discípulos. Su mensaje se pierde porque, en el fondo, es tan indescifrable hoy por los jóvenes políticos de la democracia como lo fuera ayer para los viejos dirigentes de la autocracia.

La obra de Miguel Delibes constituye, como ya hemos visto, una larga reflexión sobre la relación entre el hombre y la naturaleza que le rodea. Desde que Delibes “descubriera” la naturaleza por medio de la cándida visión del niño Daniel, el Mochuelo, no cesa de aproximarse a ella hasta descubrir sus más recónditos secretos y hacer depositario de ellos a dos de sus personajes más interesantes, el Nini de *Las ratas* y el tío Cayo de *El disputado voto del señor Cayo*.

En *Los santos inocentes*, Miguel Delibes ha escrito uno de los más duros e implacables dramas rurales que pueden leerse. Dos mundos totalmente opuestos e incomunicados pone en contacto Delibes en esta novela, el de la gente humilde que trabaja en las posesiones rurales de los terratenientes y de las antiguas familias que la emplean.

Azarías, personaje central de *Los santos inocentes*, es un hombre asocial, no aceptado por la sociedad moderna; desde luego, no por los señoritos a quienes vemos desde un principio les da lo mismo que esté o no en su propiedad y quienes no tienen la menor contemplación de correr a este inocente cuando ya no pueden sacarle ninguna utilidad. Y nadie comprende ni quiere comprender su amor por los pájaros y su manera, admirable, de entenderse con la armonía de la naturaleza, una naturaleza tan agreste y salvaje, en la finca, como sus propios sentimientos.

Azarías vive en un mundo sórdido, el mundo de los pobres, de los desheredados, de los marginados por la cultura. Son los santos inocentes, hombres sin formación, pero que

poseen una peculiar sabiduría de lo natural que Delibes ensalza, como ya vimos, en novelas como *El camino* y *Las ratas*, y ahora en estos personajes. Como Paco, el Bajo, que tan bien sabe perseguir la caza y conseguirla, con una habilidad natural que envidian sus señoritos, quienes no dudan en utilizarlo incluso cuando está imposibilitado por caerse del árbol y romperse la pierna. Estos “santos inocentes” poseen quizá la inocencia rousseauiana del buen salvaje.

Pues bien, toda la obra se cimenta, desde el punto de vista ideológico, en dos rasgos: por un lado, al amor de Delibes por lo humano, que presta una indiscutible autenticidad a sus personajes entrañables; por otro, la relación de estos personajes con la naturaleza, a través de una sabiduría popular que han ido heredando de generación en generación y que construye su único acervo de conocimientos.

En *Los santos inocentes*, Delibes no hace más que proseguir su meditación sobre una humanidad en trance de extinción. La armonía entre el hombre y la naturaleza, tan precariamente buscada por los personajes de las obras anteriores, se ha roto.

La sociedad de los inocentes, sociedad que aguanta cainismos sin cuento, encuentra a veces el ángel exterminador que expulsa al malo del paraíso, aunque no sepa sellar la puerta, y las amenazas se vuelvan a filtrar por las muchas grietas de una Arcadia preocupantemente herida.

*Los santos inocentes* es la amorosa elegía de un espacio vital —y social— en el que empieza a sentirse, más que nunca, como utópica la equilibrada comunicación del individuo con su semejante, del hombre con su medio: estadio en el que la Edad de Oro parece más mito que nunca.

Parece que esas violencias, o esas amenazas, ya sea de la muerte, o la marginación, o la sequía, o la depredación del furtivo, o el desahucio o el desarraigo, o la sumisión, o la autocracia, o la palabrería vacua, o el delito ecológico disfrazado de progreso, son muy difíciles de desterrar y de ignorar.

A decir de Ramón Buckley:

El mundo idílico del protagonista Azarías, no puede coexistir junto al del señorito Iván. La “inocencia” de Azarías, su “simpleza”, no son cualidades negativas sino positivas en el pensamiento de Delibes, porque permiten a Azarías la comunicación total con la naturaleza, es decir, su acceso a Arcadia. Pero la muerte penetra en su Paraíso, la muerte de su querida milana, y Azarías se apresta a morir matando. La elegía es la única alternativa

válida para el idilio, la destrucción, el holocausto, el único camino de salida para aquellos que han conocido el Paraíso.<sup>61</sup>

En el segundo volumen de su *Obra completa*, Delibes reúne todos los títulos publicados hasta la fecha que tenían algo que ver con la caza: *Diario de un cazador*, *Diario de un emigrante*, *La caza de la perdiz roja*, *Viejas historias de Castilla la Vieja*, y *El libro de caza menor*. No diferencia el autor entre obras novelísticas y las otras, sino que las acumula, presentándolas como su “moral literario hasta la fecha”.

La caza es algo que aprendió a amar a través de su padre, muerto a la avanzada edad de ochenta y un años, “prácticamente, con las botas puestas”; de esta pasión heredada por su padre, Delibes deja constancia en *Mi vida al aire libre*, en la parte llamada “La herencia”:

Pero mi padre, antes que ciclista y nadador, fue cazador y sobre todo un hombre campero. Desde muy niño le recuerdo preparando los trebejos de caza las tardes de los sábados: una escopeta inglesa que había adquirido a principios de siglo de segunda mano por mil pesetas (esto de las mil pesetas sonaba entonces, en aquella época y en una casa donde no sobraba el dinero, a dispendio), una canana de buen cuero desgastada por el uso, un morral almidonado por la sangre y la orina de los conejos, un abrigo verde, peludo, de tacto muy cariñoso, unos leguis marrones, que se abrochaban arriba y abajo con hebillas, y un sombrero de alas caídas, de mezclilla, informe, muy deportivo. A las siete de la mañana del domingo, mi padre ya estaba en danza, nos despertaba a los acompañantes y nos íbamos todos juntos a por el perro y el Cafetín, un viejo Chevrolet, de color de la canela, altarción y aristado, que se guardaba en los locales de la Agencia.

[...] Mi padre era un perfecto cazador deportivo. Un cazador a salto, de perro y morral, que sabía disfrutar de la naturaleza como nadie.<sup>62</sup>

Aparte de su padre, otras influencias hacia su amor a la caza fueron Zane Grey, James Oliver Curwood y Salgari, pero no Julio Verne, quien le fatigaba.

De niño, en mi piso urbano, donde mis padres me nacieron, yo vivía desazonado, buscando, como los perros de caza encerrados en un automóvil, una rendija por donde penetrara un soplo de aire vivificador. Mi avidez me llevaba aún más lejos: recurría a la lectura de libros relacionados con la naturaleza para hacerme la ilusión de que respiraba un ambiente oxigenado. A los mágicos cuentistas nórdicos, sucedieron Zane Grey y Oliver Courwood, novelistas de las praderas, autores que creaban en torno mío una ficción de aire libre. Mi adolescencia, asimismo, vino marcada por las lecturas que me liberaban, que me sacaran de entre las cuatro paredes donde discurrían mis ocios, novelas de aventuras como *Rebelión a bordo*, *Tres lanceros bengalíes*, autores como Salgari que me sirvieron de puente para acceder a la novela noble: *Robinson Crusoe*, *Moby Dick* o *La isla del tesoro* no menos ventiladas. Mis lecturas, pues, vinieron orientadas desde niño por una guía inusual: la naturaleza. Era la naturaleza antes que la gracia expresiva o el argumento, lo que me atraía de

<sup>61</sup> Ramón Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, p. 190.

<sup>62</sup> Miguel Delibes, *Mi vida al aire libre*, *Memorias deportivas de un hombre sedentario*, pp. 16-17 y 18.

los libros cuando, por mi condición de niño de asfalto, me veía apartado del campo. Yo seleccionaba mis lecturas por la cantidad de oxígeno que encerraban y catalogaba mi biblioteca adolescente no por materias o por autores, como suele ser habitual, sino bien por su escenario: libros de ciudad y libros de campo; bien por el número de pobladores: libros de multitudes o libros de solitarios. Parece superfluo añadir que mis preferencias no iban por el asfalto y la muchedumbre, sino por el aislamiento y el campo.<sup>63</sup>

Para Delibes, la caza es el recurso mejor que tiene el hombre urbanizado y “civilizado” para alejarse de su ambiente deshumanizado y su vida artificial, de ese “corsé de la civilización” que oprime al hombre. Es una actividad que le permite mirar desde afuera “el sentido de la vida del hombre”, y examinar en serio lo que se llama progreso, para ver si quizá no sería mejor calificar de “regreso” un estilo de vida y un sentido de los valores que hace “cada día más tupida la cortina que separa al hombre de los goces naturales, de las exigencias primarias de sus instintos”. Estamos sometidos a la tiranía de la razón, la tiranía más absorbente que haya tenido que soportar el hombre desde sus orígenes.

La función de la caza es la de proporcionarnos un placer “de ida y vuelta”, es decir, el placer de dejar la rutina cotidiana, lo previsible, para enfrentarse con lo imprevisto y con todos los problemas de los hombres primitivos que luchan por la supervivencia.

El hombre civilizado llega a olvidar, en su tedio, el significado del tiempo del hombre sobre la naturaleza hasta el punto de haber asegurado la supervivencia y una “domesticidad confortable”. Después de un día de “primitivismo”, el hombre se siente feliz de regresar a su vida cotidiana. Es el tedio lo que no nos permite gozar lo que tenemos, y la caza es el método mejor para romper el tedio y dejarnos ver con ojos nuevos las ventajas de nuestra vida.

Así regresando a la vida de los instintos, aunque sólo por un día a la semana, puede el hombre deshacerse del “corsé” y de la tiranía de la razón, que hace del “progreso” razón de la vida, en vez de celebrar a la vida y usar el progreso como medio para mejorarla.

Un buen ejemplo de esto es el personaje de Delibes Lorenzo, protagonista de *Diario de un cazador*, *Diario de un emigrante* y *Diario de un jubilado*, el amor a la naturaleza es esencial en su vida, y la caza le sirve como recurso para expresarlo. Es la caza lo que le permite sobrellevar una semana de trabajo, y no importa si en realidad va a coger algo o no: lo que sí importa es el esfuerzo personal en comunión con la naturaleza.

---

<sup>63</sup> Miguel Delibes, “Un hombre de aire libre”, en Miguel Delibes, *Pegar la hebra*, pp. 197-198.

La caza es entonces una manera para apreciar la “domesticidad confortable” y una pasión. Además, la caza es terapia para dirigir el espíritu competitivo del hombre en una dirección que no es destructiva. La caza es un deporte y como tal presupone unas reglas que den igual oportunidad a los dos oponentes —hombre y caza— para ganar.

Lo que no hay que olvidar es que la caza tiene que ser, más que cualquier otra cosa, un esfuerzo moral que contraponga al hombre con la naturaleza. De otra manera, resulta ser sólo un método para hacer masacres.

El hombre que se aleja demasiado de la naturaleza y olvida sus orígenes, corre el riesgo de acabar como las perdices chilenas: que son “animales enervados, sin fibra”, por que están acostumbradas a una vida demasiado fácil.

Lo que acabamos de discutir son las funciones que la naturaleza tiene para el ciudadano, el hombre “urbanizado”. Pero para el campesino la naturaleza presenta una cara muy distinta: aquel primitivismo que el ciudadano busca en ella y que le es tan útil para contrapesar su monótona vida es, para el campesino, el enemigo más grande contra el cual lucha todo el año. Para el campesino la naturaleza es el campo, con todas sus dificultades y asperezas, del cual tiene que derivar su sustento.

Mas lo peor de la economía agraria castellana no es que sea pobre sino que sea insegura. La dependencia del cielo es aquí total. Pero tal vez antes que lluvias, nieves o sol, lo que se echa en falta en Castilla es un orden meteorológico que asegure un tempero adecuado para las siembras otoñales, hielo en diciembre para que la planta afirme, aguarradillas en abril para que el sembrado esponje y sol fuerte en junio para que la caña espigue. La volubilidad atmosférica es, sin embargo, la tónica dominante. Las lluvias, prematuras o tardías (el exceso de agua impidió sembrar en la otoñada del 59 y trillar, hasta que el grano se nació en las eras, en el verano del 61), las heladas intempestivas o los nublados de julio, dan al traste, año tras año, con buena parte de las cosechas. Afortunadamente la reciente, y todavía modesta, mecanización del agro, la siembra de cereales tremesinos, la subsolación profunda, la concentración parcelaria, el abandono de tierras marginales y los tímidos ensayos de irrigación, van alejando poco a poco el fantasma de la cosecha catastrófica, pero, a pesar de todo, Castilla sigue dependiendo del clima hasta tal punto que, como ya he dicho antes en alguna parte, empleando un lenguaje metafórico, si el cielo de Castilla es alto es porque lo habrán levantado los campesinos de tanto mirarlo.<sup>64</sup>

Delibes nunca tiene una visión unilateral de la naturaleza, ni crea una visión artificial e idílica, conoce demasiado bien el campo y sus problemas para caer víctima de una ilusión “costumbrista”. Sus simpatías están en el campo más que en la ciudad, porque su forma de

---

<sup>64</sup> Miguel Delibes, “Dependencia del cielo”, en *Castilla, lo castellano y los castellanos*, pp. 29-30.

ver la ignorancia de los campesinos sirve de disculpa a sus vicios, mientras “en el vicio urbano es un vicio más consciente”.

En mis libros he tratado de reflejar la naturaleza, y la vida rural. He buscado en el campo y en los hombres que lo pueblan la esencia de lo humano. Y cuando no era en el campo —en el mundo puramente rural— era en la pequeña capital de provincia asomada al llano o a la montaña. Al contrario que la mayor parte de los narradores contemporáneos que mostraban preferencia por la gran ciudad, por la urbe, yo me he aproximado a las pequeñas comunidades, dominado por la idea de que la megápolis uniformaba al hombre, que cada día resultaba más difícil hallar en la gran ciudad a un individuo, a un hombre diferenciado. Me parecía que la urbe producía grupos de hombres iguales, indistintos; hombres en serie. El muestrario humano con sus vicios y virtudes, el contraste, era más evidente en la pequeña capital o en el campo.<sup>65</sup>

Lamenta Delibes la falta de respeto en España por la naturaleza: Al español no se le ha enseñado a tratar con la Naturaleza de la misma manera que no se le ha enseñado a convivir. La relación español-Naturaleza, como la relación español-español, de siempre se ha establecido a palos.

La búsqueda del equilibrio personal a través de Pedro y Sebastián, en las primeras dos novelas de Delibes, se ha transformado ahora en búsqueda del “equilibrio ecológico”.

La caza es el deporte que le brinda al hombre la oportunidad de ponerse en contacto, una vez más, con sus instintos y olvidarse por un rato de su vida demasiado sedentaria e intelectual.

Si la anterior fue la temática de Delibes en varios libros de caza, ahora, la preocupación del novelista es más grave. Es obvio, entonces, que lo que es amenazado hoy día es la posibilidad para el hombre de hallar un equilibrio en la naturaleza. Si la “naturaleza” es siempre más “artificial”, ¿cómo permanecer “natural”, cómo encontrar nuestro “camino”?

Es interesante notar la trayectoria de este tema en Delibes, desde la naturaleza como manifestación de un equilibrio, que el hombre necesita imitar, hasta la naturaleza como búsqueda de equilibrio ecológico. El deseo de Delibes es proteger al hombre en sus raíces y en su desarrollo para que no ignore o traicione su verdadera naturaleza.

Finalmente, en términos teóricos, Miguel Delibes ha expresado claramente su pensamiento con respecto a la naturaleza y el hombre en dos libros: *Castilla, lo castellano y los castellanos*, y *Un mundo que agoniza*.

---

<sup>65</sup> Miguel Delibes, “Un hombre de aire libre”, en Miguel Delibes, *Pegar la hebra*, p. 199.



En *Un mundo que agoniza* es donde Delibes expone su credo respecto a la oposición al moderno sentido del progreso y a la necesidad de armonizar la naturaleza con la técnica, lo que ya desde *El camino* quedaba plasmado en su narrativa.

Manifiesta aquí su desconfianza con respecto a la noción de progreso técnico, que va contra el hombre por lo que él llama efecto de culatazo.

El encanto de su obra narrativa deriva precisamente de la actitud que define en estas páginas: sus personajes representan un mundo semiperdido, que desaparece al compás de la nueva civilización técnica contra la cual nadie ya levanta la voz. El progreso técnico nos parece hoy irreversible y el hombre se adapta a todo. A Delibes sólo le cabe la crítica nostálgica desde un mundo que se va.

Delibes define su humanismo ecologista en estas páginas en las que insiste en que el progreso comporta la minimización del hombre, como pieza insignificante de un mecanismo. El dinero, símbolo de la civilización, se antepone al hombre.

Delibes hace un análisis sencillo y claro del hombre moderno, que viene a definir teóricamente lo que ya se encontraba en sus obras narrativas.

Se refiere así al anhelo de dominación del Estado, que favorece la inhibición del hombre, la autocracia, la hegemonía por el terror, el allanamiento de la intimidad. Alineación del hombre mediante el juguete televisivo, malintencionada aplicación de la técnica a la política y la sociología. Los ingenios nucleares y la naturaleza como chivo expiatorio: uso y abuso de la naturaleza, el progreso como inmolación de la naturaleza a la tecnología. Insiste en que toda idea de futuro basada en el crecimiento ilimitado conduce al desastre. En la naturaleza apenas cabe progreso: conservar el medio es progresar, y alterarlo retroceder. El hombre no debería dejar huella en la naturaleza, pero la desvalija y asola.

Se refiere al agotamiento de los recursos naturales, derroche de los países ricos, la mecanización automatizada que desquicia, la rapacidad humana, el envenenamiento del ambiente, los disparates ecológicos, el agotamiento de las especies de caza y pesca, la destrucción de los bosques: en definitiva, el despilfarro de los medios naturales.

Con respecto al sentido del progreso en su obra, destaca una serie de ideas fundamentales:



A la vista de cuanto llevo expuesto, no necesito decir que el actual sentido del progreso no me va, esto es, me desazona tanto que el desarrollo técnico se persiga a costa del hombre como que se plantee la ecuación Técnica-Naturaleza en régimen de competencia.<sup>66</sup>

Y un poco más adelante abunda en esta idea:

A mi entender, únicamente un hombre nuevo —humano, imaginativo, generoso— sobre un entramado social nuevo, sería capaz de afrontar, con alguna probabilidad de éxito, un programa restaurador y de encauzar los conocimientos actuales hacia la consecución de una sociedad estable.

[...] Desde que tuve la mala ocurrencia de ponerme a escribir, me ha movido una obsesión antiprogreso, no porque la máquina me parezca mala en sí, sino por el lugar en que la hemos colocado con respecto al hombre.

Por eso, mis palabras no son sino la coronación de un largo proceso que viene clamando contra la deshumanización progresiva de la Sociedad y la agresión a la Naturaleza, resultados, ambos, de una misma actitud: la entronización de las cosas. Pero el hombre, nos guste o no, tiene sus raíces en la Naturaleza y al desarraigarlo con el señuelo de la técnica, lo hemos despojado de su esencia.

[...] En rigor, antes que menosprecio de corte y alabanza de aldea, en mis libros hay un rechazo de un progreso que envenena la corte e incita a abandonar la aldea. Desde mi atalaya castellana, o sea, desde mi personal experiencia, es esta problemática la que he tratado de reflejar en mis libros. Hemos matado la cultura campesina pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble.

Y la destrucción de la Naturaleza no es solamente física, sino una destrucción de su significado para el hombre, una verdadera amputación espiritual y vital de éste. Al hombre, ciertamente, se le arrebató la pureza del aire y del agua, pero también se le amputó el lenguaje, y el paisaje en que transcurre su vida, lleno de referencias personales y de su comunidad, es convertido en un paisaje impersonalizado e insignificante.<sup>67</sup>

También, cuando se refiere al lenguaje nos habla de una pérdida de vocablos que él utiliza en sus novelas de ambiente rural que intentan designar al paisaje, los animales y plantas por sus nombres auténticos.

El primero de estos aspectos, ¿cuántos son los vocablos relacionados con la Naturaleza, que, ahora mismo, ya han caído en desuso y que, dentro de muy pocos años, no significarán nada para nadie y se transformarán en puras palabras enterradas en los diccionarios e ininteligibles para el *Homo technologicus*? Me temo que muchas de mis propias palabras, de las palabras que yo utilizo en mis novelas de ambiente rural, como ejemplo *aricar, agostero, escardar, celemín, soldada, helada, negra, alcor*, por no citar más que unas cuentas, van a necesitar muy pronto de notas aclaratorias como si estuviesen escritas en un idioma arcaico o esotérico, cuando simplemente han tratado de traslucir la vida de la Naturaleza y de los hombre que en ella viven y designar al paisaje, a los animales y a las plantas por sus nombres auténticos. Creo que el mero hecho de que nuestro diccionario omita muchos nombres de pájaros y plantas de uso común entre el pueblo es suficientemente expresivo en este aspecto.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Miguel Delibes, *Un mundo que agoniza*, p. 147.

<sup>67</sup> Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 149-151.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 151, 154.

Es quizá por ello que ahora comprendemos que el Señor Cayo, hombre enraizado en el pueblo, tiene tan poco que ver con “el pueblo” que los partidos de oposición propugnan. Es un personaje marginado y único, gran solitario, alejado de toda manifestación política, único residuo de una raza de hombres que se pierde.

En esta tesitura, mis personajes se resisten, rechazan la masificación. Al presentárseles la dualidad Técnica-Naturaleza como dilema, optan resueltamente por ésta que es quizá la última oportunidad de optar por el humanismo. Se trata de seres primarios, elementales, pero que no abdican de su humanidad; se niegan a cortar las raíces. A la sociedad gregaria que les incita, ellos oponen un terco individualismo.

[...] Ramón Buckley ha interpretado bien mi obstinada oposición al gregarismo cuando afirma que en mis novelas yo me ocupo “del hombre como individuo y busco aquellos rasgos que hacen de cada persona un ser único, irrepetible”. Es ésta, quizá la última razón que me ha empujado a los medios rurales para escoger los protagonistas de mis libros. La ciudad uniforma cuanto toca; el hombre enajena en ella sus perfiles característicos. La gran ciudad es la excrecencia y a la vez el símbolo del actual progreso.<sup>69</sup>

Delibes señala por ello la aldea como reducto de individualidad, la máquina como obstáculo entre el hombre y la naturaleza, la exaltación de la naturaleza.

[...] Una constante de mis personajes urbanos es el retorno al origen, a las raíces, particularmente en momentos de crisis: Pedro, protagonista de *La sombra del ciprés*, refugia en el mar su misoginia; Sebastián, de *Aún es de día*, escapa al campo para ordenar sus reflexiones; Sisí, el hijo de Cecilio Rubes, descubre en la naturaleza el sentido de la vida; a la Desi, la criada analfabeta de *La hoja roja*, la persigue su infancia como la propia sombra...<sup>70</sup>

Sus personajes, como él los llama, son “solitarios a su pesar”:

Mis personajes hablan poco, es cierto, son más contemplativos que locuaces, pero antes que como recurso para conservar su individualismo, como dice Buckley, es por escepticismo, porque han comprendido que a fuerza de degradar el lenguaje lo hemos inutilizado para enterdernos. [...] Mis personajes no son pues, asociales, insociables ni insolidarios, sino solitarios a su pesar. Ellos declinan un progreso mecanizado frío, es cierto, pero, simultáneamente, este progreso los rechaza a ellos...<sup>71</sup>

Personajes marginados, humillados y ofendidos “víctimas de un desarrollo tecnológico implacable”, que lo llevan a expresar, por último, lo siguiente:

Porque si la aventura del progreso, tal como hasta el día la hemos entendido, ha de traducirse inexorablemente, en un aumento de violencia y la incomunicación; de la autocracia y la desconfianza; de la injusticia y la prostitución de la Naturaleza; del sentimiento competitivo y del refinamiento de la tortura; de la explotación del hombre por el

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 157-158.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 162.

hombre y la exaltación del dinero, en ese caso, yo, gritaría ahora mismo, con el protagonista de una conocida canción americana: “¡Que paren la Tierra, quiero apearme!”.<sup>72</sup>

Lo que Delibes propugna como solución a todo esto raya en la utopía más maravillosa: “A mi juicio, el primer paso para cambiar la actual tendencia del desarrollo, y, en consecuencia, de preservar la integridad del Hombre y de la Naturaleza, radica en ensanchar la conciencia moral universal.”<sup>73</sup>

Delibes se manifiesta así como un gran solitario en nuestra narrativa contemporánea. Hombre de una sola idea, que reitera con insistencia desde diversos puntos de vista. Quizá porque estime que es sólo esta idea de la naturaleza y el hombre, lo que merece la pena legar a nuestra cultura.

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 164.

## CONCLUSIONES

Miguel Delibes es un miembro de la primera generación de escritores de posguerra en España; su producción narrativa se remonta, por tanto, a varias décadas atrás. Al examinar el conjunto de su obra y la evolución de la misma, produce la impresión, en un primer momento, que los elementos comunes que confluyen en todas las novelas son mínimos; es más, da la sensación de que a mayor número de novelas que se estudien son mínimos los rasgos afines y que cuanto más se profundiza en el estudio de una obra en particular, menos visible es su relación con las demás ya que Delibes ha ensayado, prácticamente en cada novela, un molde constructivo diferente. Con tales antecedentes parece aventurado ensayar una definición de poética de Delibes que no sea una simple enumeración casuística de los rasgos más sobresalientes.

Al mismo tiempo, nos encontramos con el hecho de que Delibes es un escritor de fuerte personalidad, dotado de una original visión de la realidad y que se ha mantenido al margen de las veleidades y modas literarias del momento; a decir de Buckley, ha sido muy cuidadoso en seleccionar los elementos narrativos experimentales que incorpora a su novelística. Estos son datos que no se pueden ignorar. A lo largo de más de cincuenta años y más de una cincuentena de novelas, narraciones cortas y libros de carácter diverso, Delibes es hoy una figura apreciada tanto por el público lector como por la crítica especializada y su nombre es garantía para el comercio editorial, en España. En consecuencia, no basta con resaltar las características individuales de cada obra, sino que es preciso fijarse metas más altas y definir una poética de Miguel Delibes.

Con este propósito han surgido intentos de clasificar las novelas del autor en grupos homogéneos, como es el caso de José Luis Martín Descalzo, Ramón Buckley, Edgar Pauk, Gonzalo Sobejano, que en la actualidad ya han quedado muy rebasados por no incorporar las últimas producciones de Delibes y por atender sólo a un único elemento novelístico: la trama.

En todas las novelas de Delibes, sea cual sea la “época” que se considere, hay siempre una acción que sirve de soporte a la narración. Pero hay que apuntar que la trama, “las cosas que pasan”, tienen un valor secundario en las novelas de Delibes, ya que se puede generalizar que en las narraciones del autor vallisoletano a los personajes no les

sucede nada digno de relieve. Lo que se narra es el conjunto de pequeñas incidencias que tienen lugar cada día, desprovistas de toda trascendencia épica. Son acontecimientos vistos desde la óptica cotidiana de los personajes, que los viven y los padecen como hechos absolutamente normales. De este modo, es mínima la acción que sucede a los personajes, así pues, en este sentido no caben las distinciones de épocas basadas en la trama para la obra de Miguel Delibes.

Como apuntamos, Delibes parte de una idea en todas sus novelas, a la cual busca la plasmación literaria adecuada.

Con esto no pretendemos descalificar los esfuerzos de estos críticos por clasificar la obra de Delibes, ya que sus intenciones no eran las de sentar criterios definitivos. Pero es de sorprender que a lo largo de los años la clasificación propuesta por Martín Descalzo, la cual divide la obra de Delibes en dos períodos cronológicos y estilísticos, se ha aceptado sin reparos e incluso se ha extendido a novelas que en aquel entonces no habían sido escritas.

Así pues, causa extrañeza que en estos intentos de definir las constantes estilísticas del autor lo más importante sea el deseo de igualar ciertas novelas sobre la base de elementos aislados. Asimismo es de pensarse el afán de agrupar todas las obras del autor en grupos nítidamente definidos, ya que los propósitos de Delibes como novelista son diversos y en su creación artística se reflejan los distintos estímulos que han conformado su labor.

Nosotros, al hacer uso del método psicocrítico elaborado por Charles Mauron para analizar la obra de Delibes, encontramos ciertas constantes fundamentales, que Mauron denomina metáforas obsesivas, que se presentan de un modo más complejo que el que sugiere una distinción en épocas sucesivas.

Lo sorprendente de este método es que, aunque la calidad literaria del autor no se mantiene al mismo nivel en cada obra y que aunque algunas novelas son escasamente representativas de la poética del autor, reflejan un aspecto claro de las metáforas obsesivas que se desprenden de su obra, las cuales nos llevan a construir el mito personal del autor, o por decirlo de otro modo, su poética.

Como ya se apuntó, la poética (mito personal, a decir de Mauron) de Delibes está cimentada en constantes (metáforas obsesivas) relacionadas con la comunicación y las distintas formas de interrumpirla, en el presente estudio nos centramos en aquella constante que, a nuestro criterio, es la más representativa de este proceso de incomunicación y es la relacionada con las ausencias de los seres queridos y con la ausencia de naturaleza, esta

constante, como ya se vio, se presenta de forma evidente en la novela *La sombra del ciprés es alargada*.

El mundo novelístico de Delibes se abre con una grave preocupación, o, mejor dicho, obsesión: la muerte (ausencia de los seres queridos). Aunque las raíces de tal obsesión haya que buscarlas en el temor por la muerte prematura del padre que tuvo el Delibes niño, lo de la muerte es mucho más que una obsesión: a través de la meditación sobre la muerte Delibes alcanza su visión del mundo. Después de todo, es sólo la muerte lo que brinda importancia a la presencia en el mundo del individuo concreto, “de carne y hueso”, como lo llamaba Unamuno, cuyo ser se caracteriza, precisamente, por la finitud y la contingencia (fatalidad).

El existencialismo de Delibes tiene sus raíces en la propia España y no es una filosofía que haya adoptado del extranjero, le bastaba con ver su entorno para llegar a la conclusión de que la esencia de la vida es el sufrimiento, lo que Unamuno definió como un “sentimiento trágico”. Este sentido trágico de la existencia en el español ha estado ligado a su constante preocupación por la muerte.

Así pues, La nota fundamental de *La sombra del ciprés es alargada* es la muerte, la obsesión de la muerte. Pedro es simbolizado por la sombra del ciprés, el árbol de los cementerios, cuya aguda punta representa su fúnebre visión de la vida. Como se señaló, esa obsesión es parcialmente autobiográfica, por cuanto la infancia de Delibes estuvo marcada por el miedo a la posible muerte de su padre.

Abundan en la novela episodios donde reina la muerte: la visita al cementerio de Ávila con don Mateo Lesmes; la muerte del Amigo Alfredo; las naves mismas en las cuales se embarca Pedro, ya marinero, se llaman *Antracita* (color negro) y *San Fulgencio* (santo obsesionado por la muerte). En alta mar, Pedro encuentra un muerto ahogado y, así, podemos seguir haciendo mención de más pasajes en donde la muerte lo impregna todo.

Como una pesadilla obsesiva, Delibes no puede dejar de mirar fascinado lo que más le horroriza. Es como si, describiendo lo que más teme, pudiera liberarse de una visión espantosa.

De este modo, A través de Pedro, personaje central de *La sombra del ciprés es alargada*, vemos que la vida es sufrimiento y para evitar éste lo mejor es permanecer al margen y no involucrase. Este voluntario apartamiento (incomunicación) de la vida por

parte de Pedro se logra por medio de la filosofía del desasimiento, método propuesto por don Mateo Lesmes.

La soledad de que parte el personaje —no olvidemos que es huérfano y ha vivido siempre entre extraños—, se acentúa por la visión tan pesimista que tiene de la realidad que le rodea, pesimismo que le hace enajenarse del mundo y refugiarse en su yo solitario. Pedro se sitúa ante la vida como mero espectador y no se esfuerza por comunicarse con los demás. Por causas que ignora, se cree condenado a vivir en la soledad, víctima de un sino trágico que le impide sostener una relación normal con el mundo y con el prójimo. A veces Pedro muestra un pesimismo tan desolador en lo que concierne a la naturaleza humana que confiesa preferir la compañía de los muertos a la de los vivos, y de ahí sus frecuentes visitas al cementerio

El pesimismo del personaje en esta novela se debe principalmente a su miedo a la muerte, sobre todo, a la muerte de sus seres más queridos (en este caso, Alfredo, su amigo de infancia, y Jane, su esposa) y a su visión negativa de la realidad humana. A este negativismo contribuye, sin duda, la presencia del desamor entre los seres humanos y su carácter hipersensible que le predispone a acentuar los rasgos más negativos del comportamiento humano.

En Pedro, la razón, más fuerte que el instinto (naturaleza), le muestra la futilidad de todos sus esfuerzos por hacer algo con su vida, pues ésta sólo conduce a la muerte.

En el hombre hay necesidad de equilibrio entre amor y entendimiento, emoción e intelecto. *La sombra del ciprés es alargada* trata de la búsqueda de este equilibrio y del cómo enfocar la realidad. En esta novela la realidad es percibida a través de un filtro: el sombrío del miedo a la vida y a la muerte (ausencia de los seres queridos). Este filtro falsea la imagen que el ojo percibe; por ejemplo, influye sobre las relaciones con las cosas, exagerando unas y quitando importancia a otras.

Pedro, protagonista de *La sombra del ciprés es alargada*, lucha para ajustarse, como puede, a una percepción exacta de la realidad.

Como ya vimos, Pedro es huérfano, criado sin amor, primero por un tío suyo y después por un maestro, que debería completar su formación. El clima de la casa del maestro estaba enrarecido, tanto en lo material como en lo espiritual. Don Mateo Lesmes era un hombre dominado por el temor a la vida. Sólo consideraba los aspectos negativos de la realidad.

La ciudad en que viven es Ávila, famosa por sus místicos, de un clima extremadamente frío, lo cual configura como el escenario adecuado para la narración.

Pedro, criado sin el afecto equilibrador del calor humano, cae fácil víctima de la filosofía de su maestro. Su único amigo y compañero, Alfredo, había tenido más suerte, por cuanto había conocido el amor de la madre antes de haber sido abandonado por ella. Pero Pedro perderá enseguida, a causa de la prematura muerte, a este único amigo, lo cual viene a confirmarle en la filosofía del “desasimiento”, una especie de estoicismo que aconseja la desposesión de bienes materiales o sentimentales a causa de su carácter efímero.

Como consecuencia de esa filosofía, Pedro decide hacerse marino, asegurándose así una vida sin amores y sin posesiones. Pero en uno de sus viajes se enamora, a su pesar, de una muchacha, Jane. Huye de ese amor porque destruye el precario “equilibrio” que había conseguido con tantos desasimientos, y busca en la naturaleza —y lo encuentra— un nuevo equilibrio, basado en un providencialismo. Decide entonces abandonar su triste filosofía y se casa con Jane. Pero su felicidad es melodramáticamente corta, porque la esposa muere en un accidente, y Pedro queda otra vez solo.

A pesar del sufrimiento causado por su nueva filosofía, no regresa a la vieja, porque ya tiene entendido que la vida se balancea entre inteligencia y corazón, y que es un error en la vida guiarse sólo por el cerebro. Regresa a Ávila y visita la tumba de su amigo Alfredo. Contrariamente a cuanto se hubiera podido pensar, no experimenta desesperanza ni amargura, sino, por el contrario, es anegado por una oleada de infinita paz. Huérfano sin raíces, marinero sin amor, comprende frente a la tumba de Alfredo que el amor no se ha perdido, que tiene una permanencia propia. Así, al dejar caer el anillo nupcial de Jane en la tumba de Alfredo, deja amarrados en el cementerio de Ávila los dos amores de su vida, como en un puerto tranquilo y protegido.

El marinero se encuentra ahora atado a la vida, y no desasido.

Lejos de ser una novela pesimista y de presentar “el triunfo de la muerte” es una novela que defiende los derechos de la vida, en ella hallamos que vida y muerte, emoción e intelecto, son elementos complementarios, que no pueden separarse sin producir un peligro para la vida humana. Finalmente, se propone describir los efectos de la soledad, los efectos de una permanente orfandad.

Al final de la novela lo que Delibes propone es una síntesis, que es un equilibrio entre el miedo y la esperanza, entre la vida y la muerte.



Como ya hemos apuntado desde un inicio, la literatura fue para Delibes, en un comienzo, una manera de llenar el tiempo que tenía libre, después de unos años de plena actividad. Una manera de deshacerse de la obsesión de la muerte que, desde niño, le acompañaba. Más adelante se convertirá en un método para comunicarse con los hombres, llegándose a afirmar que el secreto de su éxito literario reside en la humanidad. Necesita el contacto con la gente.

Sólo la muerte, la ausencia de los seres queridos, es capaz de reducir al individuo a la soledad, a la incomunicación. El enfrentamiento constante de sus personajes ante este hecho inevitable, la muerte, se debe a que es la forma más cruel de interrumpir la comunicación entre los seres humanos.

Conforme han avanzado los años, Miguel Delibes se ha recluso más y más en un mundo personal —real— que sólo respeta y admira lo humano. Y lo humano ya no se encuentra en la ciudad, sino en la naturaleza, en lo primitivo popular.

Bajo la falsa apariencia de un lenguaje basado en el argot popular, de unos tipos y unas situaciones, de unos usos y costumbres que parecen calcados de la realidad misma, se esconde la secreta intención del autor, la visión paradisíaca de una Castilla idealizada, que se prestará a destruir después con su discurso apocalíptico.

Se aducirá que soy pesimista, que el cuadro que presento es excesivamente tétrico y desolador, y que incluso ofrece unas tonalidades apocalípticas poco gratas. Tal vez sea así: es decir, puede que las cosas no sean tan hoscas como yo las pinto, pero yo no digo que las cosas sean así, sino que, desgraciadamente, yo las veo de esa manera.<sup>1</sup>

No es la realidad sobre Castilla la que contemplamos en las novelas de Miguel Delibes, sino la visión, e incluso a veces la alucinación, que de Castilla tiene el propio autor. Castilla vista desde fuera del tiempo, desde fuera de la historia. La Castilla marginada de los muy viejos —el viejo Eloy de *La hoja roja*, el señor Cayo de *El disputado voto del Señor Cayo* o el abuelo Centenario de *Las ratas*— o de los muy jóvenes —Daniel el Mochuelo, el Nini o el Senderines. Así pues la obra de Delibes es el culto al infrahombre donde la marginación es casi la única opción para el hombre maduro, o sea, la marginación como medio de salvación en un mundo donde el progreso amenaza con acabar con todo.

Asimismo, Delibes, ni fatalista ni determinista, parece preguntarse simplemente por qué niños como Daniel, el Mochuelo, como el Nini, como tantos otros inscritos en

---

<sup>1</sup> Miguel Delibes, *Un mundo que agoniza*, p. 148.

ambientes rurales, tienen que abandonar todo aquello que aprendieron a amar, renunciar a su propia personalidad (naturaleza), para disfrutar de un desarrollo que no les alcanza en su propia tierra. Y, así, la ausencia de esta naturaleza en un individuo trasladado a la ciudad hacen que este se vuelva un ser despojado de independencia, solo y que no encuentra su propia identidad.

La falta de comunicación (comunidad) con la naturaleza causan en el hombre graves trastornos en su personalidad. En la actualidad al ser humano le cuesta trabajo fundirse (comunicarse) con lo natural, sólo los niños tienen esa capacidad, para Delibes niñez y naturaleza son una misma cosa, cuando el hombre, extraviado en su persona, quiere encontrarse consigo mismo lo hace en un ambiente natural, nunca lo hace en un ambiente urbano.

Los personajes de Delibes pasan del idilio a la elegía, es decir, de una amorosa relación con la naturaleza a cantar la inminente muerte de la misma. Estos mismos personajes son cerrados, no dialogan, están aferrados a sus ideas y sus palabras, aman el paisaje donde viven, luchan por conservar sus valores individuales dentro de una sociedad amenazada por la técnica y el gregarismo.

En muchos casos, los personajes no conversan, sino que monologan, repitiéndose en sus manías. Como ha apuntado muy bien Ramón Buckley, todos los personajes participan de una trágica incomunicación, y al no dialogar los personajes no evolucionan, el hermetismo es una autodefensa del personaje para conservar su individualidad

La salvación idílica y la destrucción elegíaca no son términos antitéticos en la obra de Delibes, son sinónimos. La única salvación posible de Castilla consiste en su destrucción, como lo podemos ver en *Los santos inocentes*.

Toda la problemática social no le interesa a Delibes sino como planteamiento de un obstáculo frente a la realización de las individualidades. Nunca el reencuentro de un personaje consigo mismo (por ejemplo Pedro, protagonista de *La sombra del ciprés es alargada*) podrá realizarse en el medio urbano, sino en el rural, de cara a la naturaleza, donde se encuentran los valores auténticos.

A lo largo de su ya extensa obra literaria, los problemas seculares de la vida española son los que de un modo u otro están siempre presentes (la guerra civil española en *377A*, *Madera de héroe*; la posguerra y toda su problemática en *Cinco horas con Mario*; y más recientemente ha analizado la problemática de la España de Felipe II en *El hereje*) pero

están vistos con propósitos de síntesis, ya que Delibes no se queda con una sola versión de los hechos. En todas las actitudes, en todas las situaciones, hay proporciones variables de acierto y equivocación. La aspiración de Delibes se dirige al cultivo de las cualidades positivas y a la erradicación de las negativas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, tomo I, Madrid, Taurus, 1963 (Persiles).
- Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1993 (Serie Universitaria).
- , "Pegar la hebra con Miguel Delibes", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, Barcelona, Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- Bache Cortés, Yolanda, y Fernández Arias, Irma Isabel, *Pascual Duarte y Alfanhú, dos actitudes de posguerra*, presentación de Ana Elena Díaz Alejo, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979.
- Basanta, Ángel, *Literatura de la postguerra: La narrativa*, Madrid, Cincel, 1990 (Serie Literatura, Cuadernos de Estudio 26).
- Beltrán-Vocal, María Antonia, *Novela española e hispanoamericana contemporánea. Temas y técnicas narrativas: Delibes, Goytisolo, Benet, Carpentier, García Márquez y Fuentes*, España, Betania, 1989 (Colección Ensayo).
- Buckley, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973 (Ediciones de Bolsillo).
- , *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, prólogo de J. M. Castellet, Barcelona, Península, 1982 (Serie Universitaria, Historia ciencia sociedad 177).

- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, prólogo de Daniel Múgica, España, El Mundo, 1999 (Colección Millenium, las 100 joyas del milenio, núm 77).
- Cardona, Rodolfo (ed.), *Novelistas españoles de postguerra*, Madrid, Taurus, 1976 (Persiles 96).
- Clancier, Anne, *Psicoanálisis, literatura y crítica*, prólogo de Yvon Belaval, apéndice de Carlos Castilla del Pino, Madrid, Cátedra, 1976.
- Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, Barcelona, Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- Delibes, Miguel, *Aún es de día*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994 (Destinolibro 179).
- , *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Barcelona, Ediciones Destino, 1983 (Áncora y Delfín 574).
- , *Castilla como problema ( Las ratas, El tesoro, El disputado voto del señor Cayo)*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001 (Mis libros preferidos III).
- , *Castilla, lo castellano y los castellanos*, España, Espasa, 1999.
- , *Cinco horas con Mario*, España, Salvat-Alianza editorial, 1971 (Biblioteca General Salvat 13).
- , *Cinco horas con Mario* (versión teatral), estudio introductorio de Gonzalo Sobejano, Madrid, Espasa-Calpe, 1982 (Selecciones Austral).
- , *Diario de un emigrante*, Barcelona, Círculo de Lectores, s/f.
- , *Diario de un jubilado*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000 (Destinolibro 434).
- , *El camino*, México, Ediciones Destino, 1993 (Destinolibro 100).

- , *El hereje*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000 (Áncora y Delfin 827).
- , *El príncipe destronado*, México, Ediciones Destino, 1994 (Destinolibro 203).
- , *La hoja roja*, España, Salvat- Alianza Editorial, 1982 (Biblioteca Básica Salvat 4).
- , *La mortaja*, Madrid, Alianza Editorial, 1970 (El Libro de Bolsillo).
- , *La primavera de Praga*, s/l, Bibliotex, 1998.
- , *La sombra del ciprés es alargada*, Barcelona, Ediciones Destino, 1970.
- , *Las ratas*, México, Ediciones Destino, 1994 (Destinolibro 8).
- , *Las ratas*, comentario de Amparo Medina-Bocos, Barcelona, Ediciones Destino, 1996 (Clásicos Contemporáneos Comentados 8).
- , *Los santos inocentes*, México, Origen-Seix Barral, 1984 (Obras Maestras del Siglo XX 41).
- , *Madera de héroe*, España, RBA Editores, 1993 (Narrativa Actual 37).
- , *Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario*, Barcelona, Ediciones Destino, 1990 (Áncora y Delfin 638).
- , *Pegar la hebra*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991 (Áncora y Delfin 664).
- , *Señora de rojo sobre fondo gris*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992 (Áncora y Delfin 677).
- , *Un año de mi vida*, Barcelona, Ediciones Destino, 1972 (Destinolibro 67).
- , *Un mundo que agoniza*, España, Plaza & Janes, 1994 (Ave Fénix 186).
- , *Vivir al día*, Barcelona, Ediciones Destino, 1968.

- Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, traducción de Guillermo Lorenzo, España, Debate, 1990 (Serie Pensamiento).
- Franco Bagnouls, Lourdes, *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, México, UNAM-Plaza y Valdés Editores, 2001 (Letras del siglo XX).
- Fromm, Erich, *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*, México, Paidós, 1994 (Paidós Studio, 7).
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969 (Cuadernos de Joaquín Mortiz núm. 4).
- García-Viñó, M., *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967 (Colección Punto Omega 4).
- , *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*, Madrid, Libertarias / Prodhufi, 1994 (Anexos de la revista "heterodoxia" 1).
- Garrido, Antonio, "Teoría narrativa delibesiana", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, Barcelona, Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- Gómez Yebra, Antonio A., "Retrato de la mujer ideal: *Señora de rojo sobre fondo gris*", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, Barcelona, Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- González, Juliana, *Ética y libertad*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1989 (Colección Seminarios).

- Guillermo, Edenia y Juana Amelia Hernández, *La novelística española de los 60*, España, Eliseo Torres & sons, 1970, (Torres library of literary studies).
- Gullón, Ricardo, "El naufragio como metáfora", en *Novelistas españoles de postguerra*, Rodolfo Cardona (editor), Madrid, Taurus, 1976 (Persiles 96).
- , *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1980.
- James, Henry, "El arte de la novela", en *Obras escogidas*, traducción del inglés y prólogo de Amando Lázaro Ros, España, Aguilar, 1958 (Biblioteca de Autores Modernos).
- Las mejores novelas contemporáneas XII (1950-1954)*, selección y estudios de Joaquín de Entrambasaguas y María del Pilar Palomo, Barcelona, Planeta, 1971.
- Le Galliot, Jean, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*, traducción de Sara Vasallo y Eduardo Villamil, Argentina, Hachette, 1977.
- Martínez Torrón, Diego, "Miguel Delibes: La sencillez de un maestro", en Diego Martínez Torrón, *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987 (Ámbitos literarios/ensayo, 18).
- , "El naturismo de Miguel Delibes", en Diego Martínez Torrón, *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987 (Ámbitos literarios/ensayo, 18).
- , "Naturaleza y hombre en tres novelas de Delibes", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, Barcelona, Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- Mauron, Charles, "La psicocrítica y su método", en *Tres enfoques de la literatura*, Buenos Aires, Carlos Pérez (editor), s/f.



- Navales, Ana María, *Cuatro novelistas españoles. M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*, España, Fundamentos, 1974.
- Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, tomo I (1902-1916), Madrid, Revista de Occidente, 1946.
- Otras visiones de España*, compiladora Pilar Folguera, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993.
- Pauk, Edgar, *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos 228).
- Rey, Alfonso, *La originalidad novelística de Delibes*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 1975 (Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, 33).
- Roberts, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1973 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos 182).
- Rodríguez, Jesús, *El sentimiento de miedo en la obra de Miguel Delibes*, España, Editorial Pliegos, 1989.
- Sobejano, Gonzalo, "Direcciones de la novela española de postguerra", en *Novelistas españoles de postguerra*, Rodolfo Cardona (editor), Madrid, Taurus, 1976 (Persiles 96).
- Torres Nebrera, Gregorio, "Arcadia amenazada: modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, Barcelona, Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).

Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, prólogo de Carlos Blanco  
Aguinaga, Barcelona, Ediciones B., 1988 (Libro Amigo. Narrativa).

Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1995.

Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas,  
perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, (Lengua y Estudios  
Literarios).