TESIS
L 2003
B6

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDAES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

EL PERSONAJE INFANTIL
EN TRES NOVELAS DE MIGUEL DELIBES

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Letras

AUTORA:
MARÍA BOLINCHES BABILONI

TUTOR:
BASILIO TEJEDOR

CARACAS, SEPTIEMBRE DE 2003

APROBACIÓN DEL JURADO EXAMINADOR

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE INFANTIL

EN TRES NOVELAS DE MIGUEL DELIBES

Por María Bolinches Babiloni

Trabajo de Grado aprobado, en nombre de la Universidad Católica Andrés Bello por el siguiente Jurado Examinador, en la ciudad de Caracas a los ____ días del mes de _____ de _____.

(Firma)

_____

Nombre y Apellido

(Firma)

_____

Nombre y Apellido

(Firma)

_____

Nombre y Apellido

DEDICATORIA

A Dios por ser la roca en la que se afianza mi existencia.

A mis padres y hermanos por su presencia constante.

Al padre Tejedor, gran maestro.

AGRADECIMIENTOS

Universidad Católica Andrés Bello,

muy en especial a la Fundación Andrés Bello.

Raúl, José Manuel, Yasmina y Raquel.

ÍNDICE GENERAL

Aprobación del Jurado	i
Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Índice General	iv
Resumen analítico	v
Introducción	1
Marco Teórico	
Capítulo I "Vida de Miguel Delibes"	6
Capítulo II "La obra delibesiana"	24
Análisis	
Capítulo I "*La sombra del ciprés es alargada*"	44
Capítulo II "*El Camino*"	87
Capítulo III "*El príncipe destronado*"	126
Capítulo IV "Análisis comparativo de las tres novelas"	163
Conclusiones	174
Bibliografía	177

RESUMEN ANALÍTICO

DEL TRABAJO DE GRADO

Autor: María Bolinches Babiloni

Título: *La construcción del personaje infantil en tres novelas de Miguel Delibes*

Tutor: Basilio Tejedor

Curso Académico: 2002-2003 Número de páginas: 181

En el presente trabajo se realiza un análisis de tres novelas de Miguel Delibes: *La sombra del Ciprés es alargada* (1948), *El camino* (1950) y *El príncipe destronado* (1973), con el propósito de estudiar cómo se construye en ellas el personaje infantil. Para realizar esta parte del trabajo se utilizará el método de análisis literario propuesto por Mieke Bal (1998) en su obra titulada *Teoría de la narrativa*. Este método tiene como objeto principal la descripción del texto narrativo, y se limita a estudiar de manera detallada cada uno de los elementos que lo conforman. La interpretación y valoración, fines de la crítica literaria, surgen a partir de los resultados que arroja el análisis.

Además, se llevó a cabo una investigación sobre la vida y obra de Miguel Delibes. Se elaboró una sinopsis de toda su producción novelística, pues, debido a la asiduidad con que este autor publica sus obras, no es posible encontrar manuales o estudios críticos en los que ésta se reseñe en su totalidad.

INTRODUCCIÓN

Miguel Delibes es uno de los escritores españoles contemporáneos más importantes del siglo XX. Su obra ha sido estudiada por diversos críticos desde múltiples puntos de vista. En este trabajo nos proponemos analizar cómo se construye el personaje infantil en la narrativa delibesiana partiendo del análisis de tres obras del autor: *La sombra del ciprés es alargada* (1948), *El camino* (1950) y *El príncipe destronado* (1973).

El tema de la infancia es una constante en la obra delibesiana. Varias de sus novelas presentan como personaje principal a un niño. Sin embargo, aun cuando sean muchos los personajes infantiles en su obra, el asunto de la infancia no resulta repetitivo, pues Delibes aborda el tema en cada uno de sus personajes desde una perspectiva distinta. De esta forma, en sus novelas no se agota el tema ni se hace repetitivo, sino que se enriquece, ya que la manera en que se muestra al personaje infantil es siempre nueva.

Por eso he considerado importante estudiar cómo se construye el personaje infantil en la obra de Delibes, pues en sus novelas todos los elementos que constituyen el texto narrativo, están creados en función del personaje infantil que en ellas se caracteriza.

Por otra parte, elaboraremos una sinopsis de toda la obra novelística de Miguel Delibes. Esta parte de la investigación constituye un aporte, puesto que, debido a la asiduidad con que este autor ha escrito (aproximadamente

uno o dos libros por año, lo que da por resultado más de cincuenta obras en menos de cincuenta años), no se encuentran manuales o estudios críticos en los que se reseñe toda su obra narrativa.

El enfoque dado a esta investigación es novedoso en cuanto que en ella se estudia al personaje infantil no sólo desde su caracterización, sino también con respecto a cómo los diversos elementos que constituyen el texto existen en función de la construcción del personaje.

La razón por la que he escogido estas tres obras, consiste en que, dentro de la clasificación en tres períodos de la narrativa delibesiana realizada por Santos Sanz Villanueva (1992), cada una de estas obras resulta ser la primera de cada período en la que el personaje principal es un niño.

Este trabajo se ha dividido en dos partes que corresponden al marco teórico y al análisis de las obras. El marco teórico está constituido por dos capítulos, que son:

- "Vida de Miguel Delibes", en que se realiza una biografía del autor que vamos a estudiar.

- "La obra delibesiana", en que se realiza una sinopsis de la novelística del autor.

La segunda parte, el análisis, está dividida en cuatro capítulos, en los cuales se estudian las obras seleccionadas para determinar cómo se construye el personaje infantil delibesiano. Son los siguientes:

- En "*La sombra del ciprés es alargada*", que se explican, en primer lugar, cuáles son las bases fundamentales del modelo de análisis de Mieke Bal, el cual será utilizado para estudiar las tres obras. En segundo lugar, se presenta el análisis de *La sombra del ciprés*.

- En el capítulo de "*El camino*", como indica el título, se llevará a cabo el análisis de la obra.

- En "*El príncipe destronado*", de la misma forma, se estudiará cómo se constituye este texto narrativo.

- Otro capítulo es el del "Análisis comparativo de las tres novelas". En él se elabora una comparación de los diversos elementos analizados de forma individual en las tres obras.

Por último, antes de comenzar con el desarrollo en cuestión, resulta pertinente señalar que el método de análisis literario que vamos a utilizar está basado en el modelo metodológico expuesto por Mieke Bal en su obra titulada *Teoría de la narrativa* (1998).

La razón fundamental por la que se ha escogido este modelo es el planteamiento claro y conciso de los elementos que deben ser estudiados al describir un texto narrativo. Si bien es cierto que este tipo de análisis puede resultar, en ciertos momentos, repetitivo, también lo es que gracias a la minuciosidad con que son descritos los elementos que constituyen el texto narrativo podremos, posteriormente, elaborar la comparación de las tres obras estudiadas y concluir lo relativo a la construcción del personaje infantil.

I PARTE

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I

VIDA DE MIGUEL DELIBES

A. Primeros años

1. Contexto histórico

Para ubicar el contexto histórico en el que nace Miguel Delibes, es necesario hacer referencia, en primer lugar, a la crisis política y social que se produjo en España en 1917, tres años antes de su nacimiento. Durante la Primera Guerra Mundial, España mantuvo una posición neutral que fue muy beneficiosa para la economía nacional. La demanda de productos de los países en guerra, estimuló la producción, pero los beneficios obtenidos fueron acaparados por los empresarios, lo que produjo una importante subida de precios en el mercado nacional que no se correspondió con una subida paralela de los salarios de los trabajadores. La consecuencia fue la huelga general revolucionaria que se desarrolló en el país en agosto de 1917. La agitación social se intensificó, cuando al finalizar la Guerra Mundial numerosas empresas paralizaron sus actividades, creando mayor descontento y miseria en la sociedad española. La desestabilización política y social provocó, en septiembre de 1923, el golpe de Estado dado por el general Miguel Primo de Rivera. El dictador aseguró el orden público por medio de medidas muy severas, y logró una aparente paz social con la creación de los "comités paritarios", en los que participaban conjuntamente patronos y obreros. El descontento general producido por la dura represión,

produjo, finalmente, la caída de la dictadura tras la dimisión de Primo de Rivera en enero de 1930.

Las elecciones de 1931 abrieron puertas a la Segunda República: las zonas rurales votaron por la monarquía, mientras que en las ciudades se votó a favor de los republicanos. La caída de la monarquía, como señala Raymond Carr, se debió en parte a "la impopularidad del propio rey [Alfonso XIII], reflejada en las elecciones municipales" (1970: 576). A finales de 1931 se aprobó una nueva constitución, y en las elecciones que se celebraron con posterioridad a dicha aprobación, ningún partido obtuvo la mayoría absoluta. Por ello, se formaron sucesivos gobiernos de coalición, unos de izquierda y otros de derecha, lo que provocó una aguda y exacerbada división de la política española y, finalmente, la guerra civil de 1936.

2. La familia Delibes Setién

Miguel Delibes Setién nació el 17 de octubre de 1920 en una casa de la Acera de Recoletos en Valladolid. Fue el tercero de los ocho hijos que llegaron a tener Adolfo Delibes Cortés y María Setién Echanove. Su abuelo paterno, de origen francés, se trasladó a España para trabajar en la perforación del túnel de Molledo Portolín cuando se construyó el tendido de ferrocarril Reinosa-Torrelavega. Al terminar la construcción se quedó a vivir allí y fundó una serrería. El padre de Miguel Delibes, Adolfo, catedrático de la Escuela de Comercio de Valladolid, mucho tuvo que trabajar para sobrellevar la carga de un hogar con ocho hijos, una esposa y dos criadas. Pero las dificultades económicas no impidieron que Miguel tuviese una infancia feliz en compañía de sus hermanos, y rodeado del cariño y cuidado de sus padres.

De su padre, Miguel aprendió a amar el campo y su gente. Durante las vacaciones la familia Delibes Setién solía trasladarse a la montaña, a Molledo Portolín, el pueblo de los abuelos. Durante las vacaciones y las salidas dominicales al campo, Miguel acompañaba a su padre a cazar, le ayudaba a realizar los preparativos la víspera, recogía las presas, aprendía el ritual del cazador. Poco a poco Miguel fue enamorándose de la caza y a los once años su padre le regalo su primera escopeta.

La afición a la caza es una de las actividades que Miguel ha disfrutado más. Los numerosos cuentos, novelas y ensayos que ha escrito sobre el tema, así como sus propias declaraciones, nos hablan de un hombre que siente un profundo amor y respeto por la naturaleza, sentimientos que, indudablemente, se gestaron en él a partir de sus experiencias infantiles, a través de las cuales comenzó a sentir predilección por los ambientes rurales, por sus pobladores y por los problemas de esta gente. Delibes describe este aprendizaje de la siguiente manera: "Poco a poco me fui entregando al campo, primero con resignación, después con curiosidad, más tarde con afición y, finalmente, con una pasión irreductible. La naturaleza acabó ganándome del todo" (Delibes, 1966: 11).

3. Estudios de iniciación

Hasta los diez años Miguel fue educado por las monjas carmelitas. En 1930 se trasladó al Colegio de Lourdes, regido por los Hermanos de las Escuelas Cristianas, donde estudió el bachillerato. Durante los seis años que permaneció en el Colegio de Lourdes, Miguel, en compañía de sus compañeros de clases, pasaba los jueves en una finca que tenían los

Hermanos en el campo, a las afueras de Valladolid. También los maestros del colegio despertaron en Miguel la pasión por la naturaleza.

La mayoría de los críticos delibesianos que han estudiado la influencia de la vida de Delibes en su obra, coinciden en afirmar que Miguel fue un niño muy sensible, bastante retraído y tímido. César Alonso de los Ríos señala en *Conversaciones con Miguel Delibes*, que desde pequeño "Delibes comienza a acusar un desplazamiento interior, apenas perceptible para los suyos" (1971: 35-36). Si bien es cierto que Delibes fue un niño normal, también lo es que hay ciertos rasgos de su personalidad que lo hacían distinto de los otros niños.

El profesor de psicología del Colegio de Lourdes describió a Miguel en una nota de la siguiente manera: "Tiene la mirada lánguida y un poco tristona y es sin embargo, Miguel, el más juguetón del grupo" (De los Ríos, 1971: 37). Estas dos características de su personalidad, al parecer bastante contradictorias, siguen definiendo el carácter de Miguel Delibes: la melancolía, producto de la conciencia que tiene este hombre de las limitaciones del ser humano, y la alegría con que enfrenta esta realidad, son dos rasgos que se manifiestan a lo largo de toda su producción literaria.

4. La obsesión infantil de la muerte

Desde pequeño Miguel Delibes se sintió atraído por el misterio que encierra la muerte, hasta el punto de que la reflexión en torno a la muerte se convirtió en una obsesión. Así lo confiesa el propio Delibes:

> Ya desde 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. Estas imaginaciones, que reservaba para mí y no confiaba a nadie, se repitieron hasta convertirse en una obsesión. (...) Mi padre fue un hombre que se casó tarde. Cuando comencé a discernir sobre la vida y la muerte, él contaba ya cerca de setenta años, edad que se consideraba entonces muy avanzada. Detrás de mí había cinco hermanos. Yo era el tercero de ocho. Sin embargo, no me planteaba el problema económico, aunque mi padre era el único sostén de mi familia, sino el amargo problema del desasimiento: el dejar o ser dejado (De los Ríos, 1971: 36).

El tema de la muerte, junto con el de la naturaleza, va a ser una constante a lo largo de toda su obra.

Además de la obsesión infantil de la muerte del padre, encontramos un acontecimiento en su infancia que lo marcó profundamente. En el invierno de 1932, cuando contaba con doce años, murió trágicamente uno de sus amigos. Miguel y sus compañeros estaban jugando a patinar sobre hielo en las congeladas aguas del río Pisuerga, cuando de pronto se quebró el hielo y uno de los niños se ahogó. Pocos días después encontraron su cadáver río abajo.

Este encuentro, tan poco natural, con la muerte, debió afectar a Miguel. Es de suponer que a partir de ese momento el niño comenzase a plantearse las razones de tal acontecimiento. La muerte del amigo avivó la obsesión de la posible muerte del padre.

Jesús Rodríguez, en su ensayo titulado *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*, realiza un acercamiento a las posibles causas de la presencia del miedo a la muerte en la obra delibesiana:

> A juzgar por la constante presencia del miedo y de la muerte en su obra, es evidente que Delibes fue un niño afectado de cierto grado de hiperestesia y neurastenia, y bastante propenso a la depresión y a la tristeza, dos estados psicológicos que indudablemente ensombrecieron su infancia (Rodríguez, 1989: 111).

Otros de los factores que pueden haber influido en la formación de este sentimiento, son la educación religiosa recibida, y el carácter lúgubre de la sociedad española de principios del siglo XX. En el colegio Delibes debió escuchar hablar a los sacerdotes de los duros castigos que recibe el pecador en el infierno. Además, sobre todo en los pequeños pueblos rurales españoles, con los que Delibes estuvo en contacto desde pequeño, la muerte era considerada como un gran acontecimiento, hasta el punto de convertirse en un ritual "con su aparato de mortajas, esquelas, entierros y lutos" (Gonzalo Sobejano, 1968: 41). La innata hipersensibilidad del niño Delibes se vio reforzada por el contexto educativo y religioso en que vivió.

Creo pertinente señalar que esta sensibilidad no sólo se desarrolló de una forma que podemos llamar negativa en cuanto a que incentivó miedos y, quizá, inseguridad, sino que también se dio de manera positiva al estimular el amor hacia las gentes pobres de los pueblos y la naturaleza de Castilla. Pues la preocupación y comprensión que ha mostrado Delibes por los problemas de las zonas rurales castellanas así lo demuestran. Además, su devoción por el paisaje castellano es también consecuencia de su capacidad de observación de la realidad humana y natural que lo rodea.

Miguel Delibes fue un niño lleno de curiosidad que se planteó preguntas acerca de la vida y la muerte, de la condición humana y la existencia, preguntas que trataría de contestar durante su vida a través de la creación de los personajes de sus historias.

B. Juventud y madurez

1. Impacto de la Guerra Civil Española en Miguel Delibes

En 1936 un sector del Ejército dirigido por el general Franco se alzó contra la Segunda República, y comenzó así lo que sería una traumática guerra civil.

Cuando empezó la guerra, Miguel Delibes contaba con apenas quince años. Acababa de terminar el bachillerato en el Colegio de Lourdes y se encontró con las universidades cerradas. Por su edad no podía participar en la guerra, así que decidió seguir los pasos de su padre, e inició un curso en la Escuela de Comercio de Valladolid. Al mismo tiempo, de acuerdo con sus propias inclinaciones, se inscribió en unas clases de modelado y escultura en la Escuela de Artes y Oficios.

Durante el primer año de guerra, sin mucho que hacer, ya que las clases de la Escuela de Comercio no le quitaban demasiado tiempo, y debido a que la situación de inestabilidad política le impedía realizar las actividades que deseaba, Miguel Delibes solía reunirse todas las tardes en su casa a charlar con los amigos en una buhardilla que su madre les dejaba: "Mi madre, con una clara visión de los riesgos de la adolescencia y con mayor razón en época de guerra, nos cedió un cuarto trastero. Tenía el techo inclinado y una boquera para la luz" (De los Ríos, 1971: 46).

En un principio, la posibilidad de enrolarse en el ejército, salir de casa en busca de aventuras y nuevas experiencias, los sedujo a todos:

> Allí surgió un día el entusiasmo marinero de un excelente amigo que murió en el Baleares. Los mayores de la pandilla se fueron enrolando en la Marina y nos escribían cartas en las que relataban con gran entusiasmo sus experiencias. Detrás, como era de cajón, nos fuimos prácticamente todos (De los Ríos, 1971: 46).

En 1937, a los dieciséis años, Miguel Delibes se alistó como voluntario en la Marina a bordo del crucero Canarias. Cuando se le pregunta a Delibes cuáles fueron las razones que le impulsaron a decidirse por la Marina, responde que el primer motivo fue "la atracción de la aventura de un hombre de tierra adentro" (De los Ríos, 1971: 46.); pero también comenta que, por otro lado, influyó "el deseo de evitar el enfrentamiento de hombre a hombre [pues] el blanco es un avión o un barco, nunca un hombre" (1971: 46).

Así como fueron dos los motivos que lo impulsaron a enrolarse en la Marina, también son dos las consecuencias de esta decisión: por una parte, Delibes quedó marcado con el recuerdo de los horrores de la guerra; y, por otra, acabó prendado del mar.

Al terminar la guerra, a Miguel le hubiese gustado seguir la carrera de marinero. Sin embargo, al realizar las pruebas para ingresar permanentemente en la Marina, le detectaron un leve defecto en un ojo, dioptropía y media, y el acceso le fue denegado. Leo Hickey comenta que, posiblemente, ésta sea la causa de que uno de los temas más tratados por Delibes en su literatura sea el problema de la vocación: "Quizá la frustración de su deseo explique también en cierto modo la constante preocupación que se encuentra en sus obras por el "camino", es decir, por la vocación en la vida de tantos de sus personajes" (Hickey, 1968: 21).

También podemos rastrear en su obra las secuelas de la Guerra Civil Española. Delibes nos muestra esta guerra como un enfrentamiento absurdo partiendo de la siguiente idea: "Yo lo que he tratado de hacer siempre que ha aflorado la guerra civil en algunos de mis libros ha sido presentarla como la típica guerra fratricida: El drama de Caín y Abel" (De los Ríos, 1971: 49).

2. Actividades en los primeros años de la posguerra

Cuando finaliza la guerra en el año de 1939, Delibes regresa a Valladolid. Aprovechando los cursos intensivos que se organizaron en las Universidades españolas terminó la carrera de Intendencia Mercantil y, al mismo tiempo, tomó la de Derecho. Ante la precaria situación económica, su padre tenía cerca de setenta años y ocho hijos que alimentar, Miguel pidió un préstamo sobre el honor para estudiantes en la Caja de Ahorros de Salamanca. Gracias a esta ayuda y aprovechando los exámenes fáciles, pudo terminar las dos carreras en dos años.

Los siguientes años fueron de gran agitación. Sirviéndose de sus habilidades para el dibujo, Delibes empezó a colaborar como caricaturista en *El Norte de Castilla*, en 1941, ganando apenas veinte duros mensuales. Por ese entonces ya era novio de la que sería su esposa, Ángeles de Castro. Y pensando en un futuro juntos, Miguel empezó a plantearse el camino a seguir, por eso realizó en esa época tantas actividades simultáneamente: "Ángeles ya era mi novia. Por esto sentí la necesidad de ganar algún dinero: Para ello aproveché mi afición al dibujo e hice unas tarjetas navideñas y una exposición de caricaturas"(De los Ríos, 1971: 59).

Leo Hickey relata cómo el sobrenombre utilizado por Miguel para firmar sus caricaturas muestra la incertidumbre que sentía éste: "la "A" de Ángeles, junta con la "M" de Miguel y con una "X" que denota la incógnita del futuro de ambos, forma "Max", el seudónimo con que firma sus caricaturas" (1968: 22).

En 1942 Delibes ingresó por oposiciones en el Banco Castellano, donde permaneció apenas seis meses con la intención de adquirir experiencia: "En rigor, mi objetivo no era el Banco -189 pesetas mensuales y siete horas de trabajo-, sino conocer sus entresijos, con objeto de opositar a una Cátedra de Derecho Mercantil" (De los Ríos, 1971: 59).

En 1943 terminó la carrera de Intendencia Mercantil con la tesina titulada *Causas de la disolución de las compañías anónimas*: "Fue una labor ardua que yo levanté como un peón ladrillo a ladrillo, con la ayuda de un tío lejano, Luis Silió, que había montado en Valladolid una fábrica de ese tipo" (De los Ríos, 1971: 61). El título de licenciado en Derecho no lo obtuvo a falta de la tesis.

Al mismo tiempo que Delibes iniciaba su carrera como periodista, estaba estudiando para opositar a la Cátedra de Derecho Mercantil. Puede decirse que ésta era su preocupación principal, a la que más tiempo dedicó. La experiencia del estudio llevaría a Delibes a sacar unas conclusiones que poco tenían que ver con Economía, pero que sí tendrían una importancia fundamental en la posterior formación del escritor. Para la preparación de las oposiciones, Delibes estudió a fondo el Curso de Joaquín Garrigues, cosa que le valió, como él dice, en un doble aspecto: "aficionarme a la literatura (Garrigues exponía las cosas con sobriedad, exactitud y belleza) y obtener la cátedra que ambicionaba, ya que Garrigues presidió el tribunal que me

juzgó" (De los Ríos, 1971: 61). Resulta irónico que la afición a la literatura le viniese a Delibes por este camino, pero es cierto que estas cualidades que el escritor adjudica al Curso de Garrigues, pueden ser utilizadas para describir su propia obra.

3. Delibes periodista

Un aspecto muy importante en la vida de Miguel Delibes es su trabajo como periodista. Como se ha dicho, Delibes comenzó a trabajar en *El Norte de Castilla* en 1942, como caricaturista, para ganarse algunas pesetas. Pero su participación en el periódico no quedó allí. Al poco tiempo comenzó a colaborar en la redacción del periódico. Sus primeras tareas fueron: necrología, calle, crítica de cine, de libros. Su primer artículo es de 1942, sobre "El deporte de la caza mayor". En 1944 viajó a Madrid para realizar un curso intensivo de periodismo en tres meses y así obtener el carnet. Justo cuando lo terminó, se dieron en el periódico dos vacantes y Delibes ocupó una de ellas.

El Norte de Castilla fue, desde su fundación, un periódico "liberal, agrario y castellanista" (De los Ríos, 1994:97), y después de terminada la guerra civil, la censura de la dictadura de Franco limitó en mucho la libertad de expresión. Si bien no cerraron el periódico, sí destituyeron a aquellos periodistas que resultaban "sospechosos" y que, posiblemente, podían estar en contra de la nueva ideología impuesta. Así, de la noche a la mañana, fueron destituidos el director del periódico, Francisco de Cossío, el subdirector Martín Hernández y los redactores Eduardo López Pérez y José García Rodríguez, quienes fueron procesados por el Tribunal de Represión contra la Masonería y el Comunismo.

Cuando Delibes ocupa el cargo de redactor, la redacción había sido reducida de ocho periodistas a tres; al periódico se le había obligado a suprimir el subtítulo de "Independiente", que llevaba desde su fundación; la Delegación Nacional de Prensa había sustituido al director por un sacerdote de confianza, don Gabriel Herrero; las dos o cuatro planas que normalmente conformaban el periódico, habían sido reducidas a una sola hoja. En fin, *El Norte de Castilla* fue sometido y utilizado por el nuevo régimen como tribuna para sus dictados.

Miguel Delibes, en su breve ensayo sobre *La censura de prensa en 1940*, describe la dureza de la censura franquista en la época y nos da su propio testimonio:

> Yo asistí desde El Norte de Castilla a esta transformación taumatúrgica, según la cual al periodista español se le ofrecía la magnánima alternativa de obedecer o ser sancionado. El montaje censorio fue tan meticuloso que cuesta trabajo imaginar un aparato inquisitorial más coactivo, cerrado y maquiavélico (1985: 13).

En 1953 Delibes fue nombrado subdirector de *EL Norte de Castilla*. En ese entonces ya era un escritor conocido, había publicado tres novelas: *La sombra del ciprés es alargada* (1947), *Aún es de día* (1949), *El camino* (1950) y varios cuentos. Su entrada como subdirector fue clave para que el periódico retomase, poco a poco, su línea original. En 1958 fue nombrado director interino y dos años después director.

Una de las labores a las que Miguel se dedicó con mayor ímpetu, fue la de informar acerca de la situación del campo castellano y los problemas agrarios. En 1962 Manuel Fraga fue nombrado Ministro de Información y Turismo. Llegó con él el anuncio de la desaparición de la censura anterior y

la promesa de una ley de prensa que permitiese la libertad de expresión. Sin embargo, como dice Alonso de los Ríos, "la dictadura tenía un ritmo y Delibes otro" (1971: 107).

Al aprobarse, ese mismo año, la ley de prensa, *El Norte de Castilla* se lanzó a una campaña para denunciar la situación de precariedad que se vivía en los medios rurales, el abandono de las gentes del pueblo que había llevado a muchos a trasladarse a las ciudades y la penuria de los agricultores. Al Ministerio de Información y Turismo le agradó poco la campaña, y comenzó a presionar al director del periódico. Lo que pretendía el Ministerio era que se callase la prensa para dar así una apariencia de libertada, y Delibes no podía soportar tal falsedad: "La ambigüedad no es mi elemento. Yo prefiero el control absoluto y conocido del público a las medias tintas" (De los Ríos, 1971: 67). Se hablaba de experimento liberalizador pero se imponía el silencio. Las presiones fueron aumentando paulatinamente hasta que en 1965 Miguel Delibes dimitió de su cargo y pasó como delegado de redacción a formar parte del Consejo de *El Norte de Castilla*.

La carrera periodística de Delibes estuvo marcada por la lucha contra el autoritarismo y las falsas promesas de libertad. Este hombre contribuyó en mucho en el lento proceso liberalizador que vivió España durante los años de la dictadura franquista.

4. El matrimonio Delibes Castro

En 1946, tras haber logrado cierta estabilidad económica (Delibes era ya profesor de la Universidad de Valladolid y redactor de *El Norte de Castilla*), Miguel Delibes se casó con Ángeles de Castro, una joven burgalesa de

Sedano. La pareja se complementaba mutuamente: el carácter "melancólico y pesimista" (Hickey, 1968: 24) de Delibes se apoyaba en la "visión mucho más optimista de su esposa" (1968: 24). Las palabras con que homenajea a su mujer en su libro titulado *Diario de un emigrante* (1958), nos hablan de un hombre profundamente agradecido: Ángeles es "el equilibrio, mi equilibrio" Nueve hijos son el fruto de este matrimonio.

Ángeles de Castro, quien estudió Filosofía y Letras, impulsó desde el principio al joven escritor, y durante toda la carrera literaria de Delibes representó una gran ayuda. Así lo expresa el escritor:

> Debo reconocer que le debo gratitud por varias razones. En primer lugar, ha conseguido aislarme de todos aquellos problemas que, de ordinario atosigan a los padres: papeleo, matrículas, colegio, dinero... Gracias a ella he podido disponer de dos o tres horas diarias para la creación después del periódico y las clases. De otro lado, Ángeles es la primera que enjuicia mis novelas. Al principio lo hacía sobre la marcha; ahora cuando están concluidas. A veces sus reparos me irritan, pero no con poca frecuencia acabo reconociendo que lleva razón (De los Ríos, 1971: 93).

La muerte de su esposa en 1974 fue un duro golpe. Ángeles de Castro murió a los cincuenta años a causa de un tumor cerebral. Al año siguiente, pocos meses después de su fallecimiento, Delibes fue admitido como miembro de la Real Academia Española. En el discurso que pronunció con motivo de su ingreso, dirigió unas palabras en honor a la memoria de su esposa:

> Desde la fecha de mi elección a la de ingreso en esta academia me ha ocurrido algo importante, seguramente lo más importante que podría haberme ocurrido en la vida: la muerte de Ángeles, mi mujer, a la que un día, hace ya casi veinte años, califiqué de "mi equilibrio". He

> necesitado perderla para advertir que ella significaba para mí mucho más que esto: ella fue también, con nuestros hijos, el eje de mi vida y el estímulo de mi obra, pero sobre las demás cosas, el punto de referencia de mis pensamientos y actividades. Soy, pues, consciente de que con su desaparición ha muerto la mejor mitad de mí mismo (Delibes, 1976: 15).

Tanto sus hijos como su esposa, han sido para Miguel Delibes motivos de inspiración. En su novela *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991), recoge, desde la ficción, la amarga experiencia de la muerte de su esposa. También muchos de los personajes infantiles que aparecen en su obra están inspirados en sus hijos.

Delibes supo conjugar las labores de padre, escritor, periodista y profesor. Desde siempre fue un hombre entregado al hogar. A sus hijos les enseñó, entre otras cosas, el mismo respeto y pasión por el campo que su padre le había enseñado a él. De sus hijos, Miguel, el mayor, es en la actualidad un reconocido ecologista, y Ángeles, la segunda, bióloga.

C. Delibes literato

La carrera de Miguel Delibes como escritor comienza con la publicación de su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada*, en 1948. Curiosamente, Delibes nunca se planteó el dedicarse a la creación literaria. En realidad, la forma de expresión artística que a él le gustaba era el dibujo. Como ha dicho muy acertadamente Cesar Alonso de los Ríos, lo que había en Miguel Delibes desde un principio era "una inclinación a expresarse de algún modo a través del arte" (1971: 118); es decir: una necesidad de comunicación.

Cuando Delibes empezó a escribir, su formación literaria era casi nula. Fue su esposa Ángeles, quien había estudiado Filosofía y Letras, la que despertó en él interés por la lectura. Sin embargo, Delibes ha reconocido que sus conocimientos literarios eran, por aquel entonces, muy escasos: "Había leído toda aquella literatura de tercer orden que se traducía entonces en España. (...) También algo de nuestros clásicos, pero poca idea y poca cultura literaria" (1971: 118).

Tras haber estado muy ocupado con la preparación de las oposiciones a la Cátedra de Derecho Mercantil, Miguel Delibes se encontró, después de ganarlas, con mucho tiempo libre y, para llenarlo, comenzó a escribir *La sombra del ciprés es alargada* (1948), con la intención de enviarla al concurso de literatura de la editorial Destino: el premio Nadal.

Fue grande la sorpresa cuando el seis de enero de 1947 le notificaron que había ganado el premio. Sin embargo, no fue hasta la publicación de su tercera novela, *El camino* (1950), cuando la crítica reconoció la calidad literaria del escritor.

El propio Delibes admite que *La sombra del ciprés es alargada* (1948), no es de sus mejores obras: "La primera (...) fue un error. Me falseé (...). Esta novela no es mala por el tema, sino por el tratamiento" (De los Ríos, 1971: 113). Según el autor, el problema de esta novela radica en el uso de la palabra: "Para mí, entonces, literatura y ampulosidad eran sinónimos. Es decir, mi desconocimiento de lo que se hacía en el mundo era tal, que yo creía que la literatura tenía que ser esto: fachada y engolamiento" (De los Ríos, 1971: 124).

En su segunda novela, *Aún es de día* (1949), Delibes no logró deshacerse de su exceso de retórica, pero se dio cuenta de que era más fácil escribir siendo fiel a uno mismo, que intentando seguir un estilo rimbombante. *El camino* (1950) fue el resultado de esta reflexión:

> A raíz del Nadal empiezo a leer un poco obras de ficción y entonces llego al convencimiento de que, abandonando la retórica y escribiendo como hablo, tal vez pueda mejorar la cosa. Así fue como entré en ese cambio del lenguaje, o de la técnica, o de las dos cosas. En *El camino* me despojé por primera vez de lo postizo y salí a cuerpo limpio (De los Ríos, 1971: 124).

Esta transformación se vio reflejada en el entusiasmo con que el público acogió la obra. A partir de este momento Miguel Delibes se consagra como escritor dentro de la literatura española contemporánea. Este hombre ha escrito con una asiduidad considerable: aproximadamente uno o dos libros al año, lo que suma más de cincuenta publicaciones en menos de cincuenta años.

Desde que Delibes ganó el Premio Nadal con su obra *La sombra del ciprés es alargada* (1948) hasta la publicación de su última novela *El hereje* en 1998, han sido muchos los galardones con que ha sido homenajeado este escritor como reconocimiento de su trayectoria literaria.

En 1957 la Real Academia Española le concedió el premio Fastenrath por su segundo libro de relatos *Siestas con viento sur* (1957). En 1962 recibió el premio de la Crítica por la novela *Las ratas* (1962). Desde 1974 ocupa la letra "e" minúscula como miembro de la Real Academia Española. En 1982 se le otorgó el premio Príncipe de Asturias, el cual está considerado como uno de los más importantes del mundo. En 1987 su novela *377A. Madera de*

héroe (1987) fue condecorada con el premio Ciudad de Barcelona. En 1991 el Ministerio de Cultura español lo condecoró con el premio Nacional de las Letras Españolas. En 1993 Miguel Delibes recibió el galardón más prestigioso de las letras hispánicas que se concede en España: el premio Cervantes.

Miguel Delibes no sólo ha sido reconocido por su labor literaria. Su interés por la naturaleza, el campo castellano, sus gentes y sus problemas, se ha tomado también en cuenta. En 1984 Delibes recibió el premio Vida Sana otorgado por la Asociación catalana del mismo nombre, la cual se dedica a la protección y desarrollo de la cultura biológica. En 1986 fue nombrado hijo predilecto de su ciudad natal, Valladolid. En 1989 la Federación Española de la Caza le galardonó con el premio Carlos III.

En 1999 Delibes recibió el premio Nacional de Narrativa por su última novela: *El hereje* (1998). Con esta obra el autor dice haber culminado su carrera literaria. El motivo fundamental de esta decisión fue el cáncer de estómago que le detectaron ese mismo año, antes de la publicación de la novela:

> *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 (Jara, 2002).

CAPITULO II

LA OBRA DELIBESIANA

A. La literatura española de la posguerra civil: El neorrealismo

La característica más relevante que define la narrativa escrita en España durante el período inmediatamente posterior a la Guerra Civil es el retorno al realismo.

Durante los años precedentes a la guerra, la literatura española estuvo muy influenciada por las corrientes de la Vanguardia. La Generación del 27 estuvo integrada en su mayor parte por poetas y ensayistas. Su literatura se caracterizó por estar cargada de un fuerte subjetivismo y de preocupaciones estilísticas, "hasta el punto de poder ser definidos [los escritores] por su arte deshumanizado" (Del Río, 1982: 519).

Tras la sangrienta y bárbara guerra civil que azotó a España entre los años de 1936 y 1939, se dio inicio a una nueva etapa en la literatura. Los escritores de la posguerra sintieron la necesidad de mostrar la patética situación en que se encontraba el pueblo español después de la catástrofe. Este renacimiento se manifestó en el género novelístico mediante la creación de una novela realista que retrataba el estado de la sociedad española.

Este nuevo género sobrepasa al costumbrismo y al realismo de la novela decimonónica. La novela neorrealista es distinta de la novela de tesis del siglo XIX en cuanto que no parte de "un preconcepto del hombre, considerado como una entidad psico-fisiológica, rigurosamente determinada por la influencia de la herencia y del medio" (Gemma, 1972: 19); es decir: el escritor no trata de hacer un estudio rigurosamente objetivo del mundo que observa, sino que retrata de una forma mucho más humana al hombre en su contexto, penetrando en la relación que se establece entre él y su entorno.

Gonzalo Sobejano (1968), en su artículo "Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*", señala que, aun cuando la literatura producida después de la guerra civil es muy diversa, pueden destacarse dos direcciones fundamentales que, por su carácter general, permiten englobar la novela neorrealista respetando los múltiples puntos de vista y estilos de los autores: el realismo existencial y el realismo social. La primera dirección, el realismo existencial, hace referencia a aquellas novelas que de una forma u otra describen la condición existencial del hombre español en relación con acontecimientos que ponen a prueba su condición humana, su individualidad. La segunda dirección, el realismo social, se ve reflejada en el tratamiento de temas que describen las formas de vida de la colectividad española en circunstancias que revelan el estado de crisis de la sociedad.

Por lo general, la publicación de la novela de Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, en 1942, se señala como fecha representativa del surgimiento del neorrealismo español. Con ella se inaugura también el tremendismo, movimiento del realismo que acentúa los aspectos sombríos de la vida. En cuanto a la temática, la novela tremendista se caracteriza por presentar episodios y descripciones truculentas, cargadas de violencia y

crudeza, de regodeo frente a la muerte y la miseria, escenas que ponen de manifiesto los aspectos oscuros de la existencia humana. El tremendismo no es en realidad algo nuevo en la literatura española, sino más bien un retomar la tradición de lo grotesco. Como explica Ángel del Río, el tremendismo vino a ser "un remozamiento de la novela picaresca combinada con el aguafuerte goyesco" (Del Río, 1982: 537).

Curiosamente, uno de los factores que también contribuyó a la renovación de la literatura española durante la posguerra, fue el aparato de censura de la dictadura del general Franco. Por una parte, la censura limitó en mucho la libertad de expresión del escritor, impidiéndole exponer sus ideas de forma autónoma. Por otra, no sólo prohibió la lectura de autores marxistas y de los exiliados españoles, sino también la de muchos de los escritores que marcaron pauta en la literatura universal del siglo XX, como Sartre, Faulkner, Camus y Pavese, de forma que la literatura española se aisló, durante los primeros años de la posguerra, del contexto literario exterior.

Sin embargo, como hemos dicho, la censura también influyó de forma positiva en cuanto que impulsó a los escritores a buscar la manera de decir lo que pensaban sin que el censor notase su atrevimiento. De esta forma, el escritor se veía obligado a forzar su imaginación, a trabajar el lenguaje, a rehacer una y otra vez lo escrito, a buscar las palabras adecuadas que insinuasen al lector las ideas que quería trasmitir. José Sánchez Reboredo, en su artículo titulado "La censura", señala que de este modo "la literatura se carga de sobreentendidos, de guiños, de invitaciones al lector para que lea entre líneas, para que por debajo de las limitaciones que la época impone entienda las alusiones" (1999: 59).

Miguel Delibes aparece como escritor dentro de este contexto literario. El neorrealismo, el tremendismo, la necesidad de expresar a través de la literatura la situación de miseria espiritual y económica del pueblo español, a pesar de las limitaciones que imponía la dictadura, son elementos que, en un principio, marcan pauta en su obra.

B. La novela delibesiana

Miguel Delibes ha expresado, en numerosas ocasiones, lo que para él es la novela. Al leer sus proposiciones acerca de las características con que debe contar toda novela, encontramos que entre la definición que nos da del género y la producción literaria delibesiana existe una gran coherencia. Para Delibes una novela es, en esencia, "una historia inventada encaminada a explorar las contradicciones que anidan en el corazón humano y, por tanto, requiere, al menos, un hombre, un paisaje y una pasión" (Delibes, 1996: 93).

La concepción delibesiana de la novela parte de la idea de que ésta "es un género literario donde se cuenta una historia" (Delibes, 1996: 92). La intención de Delibes es comunicar al lector una realidad, una forma de vida, una personalidad, con cada una de sus novelas. De allí la crítica que realiza contra aquellos escritores que subordinan el relato a la preocupación formal, de manera que la esencia de la novela se diluye en el artificio de la forma: "Lo primordial en una novela es el *qué* se dice. El *cómo* se dice, por sí sólo, nunca podrá darnos una gran novela y, apurando un poco, ni siquiera una novela" (Delibes, 1985: 107).

Antonio Garrido, en su ensayo sobre la "Teoría narrativa delibesiana", señala que puede incluirse a Delibes dentro de las líneas de la narrativa tradicional ya que "para Delibes sigue funcionando (...) la tradicional dicotomía *fondo-forma*, que más bien se debe interpretar como materia narrativa y superficie textual concreta" (1992: 342). Sin embargo, esto no quiere decir que Delibes no incursione en la utilización de formas o estructuras novedosas (como tendremos oportunidad de comprobar más adelante). Lo que el autor quiere dar a entender es que los recursos estilísticos deben estar al servicio de la historia, y no convertirse en el propósito fundamental del escritor.

Por otra parte, Delibes tampoco es partidario de la novela realista decimonónica en la cual la literatura es utilizada como excusa para denunciar la injusticia social, ya que el esquema maniqueo que aquella se proponía en este tipo de narraciones, reducía en mucho la flexibilidad de la novela: "el pobre-bueno innecesariamente explotado y el rico-malo, explotador insaciable. Reducida a este esquema, la novela clásica quedaba inmovilizada" (Delibes, 1996: 94).

Delibes propone un nuevo realismo. Para él el hombre es mucho más que esa división maniquea de la que hemos hablado. Delibes ha pretendido explorar en sus novelas el origen profundo de la injusticia humana y para ello ha creado personajes que desde su intimidad nos relatan su postura frente a la vida, su visión de mundo:

> Para llegar al último repliegue de ese corazón humano, al más disimulado y recóndito origen de la injusticia, utilicé la fórmula del realismo, pero no del realismo socialrealista al uso, sujeta a una directriz política inevitable, sino a un realismo aderezado con ribetes

> poéticos (...) porque siempre consideré que la denuncia indirecta, matizada con elementos poéticos, era en cualquier caso más operativa y eficaz que una condena literal (Delibes, 1996: 94).

Así, la teoría narrativa propuesta por Miguel Delibes se traduce en una necesidad de equilibrio entre la ética y la estética, entre *el decir* y *el saber decir*.

1. Clasificación de la narrativa delibesiana

En la trayectoria de la narrativa de Delibes se puede observar cierta persistencia en determinados temas, "muerte, infancia, naturaleza y hombre" (Delibes, 1996: 8), y una definida forma de narrar basada, como hemos dicho, en la intención de contar una historia a través de unos personajes. Temas y estilo narrativo han evolucionado constantemente desde que Delibes escribió su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada* (1947), hasta la publicación de la última, *El hereje* (1998).

Santos Sanz Villanueva señala, en "Hora actual de Miguel Delibes" que se pueden diferenciar tres períodos dentro de la narrativa delibesiana. La primera etapa se caracteriza por "un fuerte subjetivismo y un desarrollo muy convencional de la trama novelesca" (1992: 80). Se incluyen en ella tres de sus primeras cuatro obras: *La sombra del ciprés es alargada* (1948), *Aún es de día* (1949) y *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953). En estas tres obras Delibes utiliza las formas tradicionales de la novela para exponer una idea, una tesis. Como sostiene Leo Hickey, "Delibes creía que una novela tenía que componerse de problemas trascendentales" (1968: 339); por eso en estas primeras obras el autor no se preocupa mucho ni por las técnicas narrativas ni por el estilo.

La segunda etapa de la narrativa delibesiana, indicada por Sanz Villanueva, arranca con la publicación de la tercera novela: *El camino* (1950). En ella se incluyen las novelas escritas hasta la aparición de *Cinco horas con Mario* (1966), a excepción de *Mí idolatrado hijo Sisí* (1953), la cual es clasificada por el crítico dentro del primer período. *El camino* (1950), *Diario de un cazador* (1955), *Diario de un emigrante* (1958), *La hoja roja* (1959) y *Las ratas* (1962) son las novelas que pertenecen a esta etapa. Según Sanz Villanueva, este segundo período se caracteriza "por la adopción de un mayor distanciamiento del autor y por una práctica más objetivista" (1992: 80).

La tercera etapa se abre con la publicación de *Cinco horas con Mario* (1966). Pertenecen a ella las novelas escritas desde entonces hasta 1991, momento en que se publica la última novela de Delibes *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991) escrita antes de la publicación del estudio de Sanz Villanueva. Dentro de la tercera etapa las siguientes novelas: *Cinco horas con Mario* (1966), *Parábola del náufrago* (1969), *El príncipe destronado* (1973), *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), *El disputado voto del señor Cayo* (1978), *Los santos inocentes* (1981), *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983), *El tesoro* (1985), *377A. Madera de héroe* (1987) y *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991). Sanz Villanueva señala que en este último período se reafirma el hecho de que en la narrativa delibesiana existe una unidad temática que el escritor ha mantenido a lo largo de toda su trayectoria. Además el crítico indica que existen dos rasgos fundamentales que distinguen la novela de este último período de las anteriores: "una acentuación de la conciencia crítica y un franquear el paso, aun sin abrirle las puertas de par en par, a las vivencias íntimas y a las experiencias personales" (Sanz Villanueva, 1992: 81).

Edgar Pauk (1975) en su libro *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, realiza una clasificación de la novelística delibesiana distinta de la de Sanz Villanueva, partiendo de la agrupación temática de las novelas. Pauk señala la existencia de cuatro grandes temas que engloban toda la producción literaria de Delibes: Dios y la muerte, la naturaleza, el calor humano y la justicia social, temas que aparecen en mayor o menor grado en cada una de las novelas.

A continuación presentaré unas exposiciones sinópticas de las novelas delibesianas, basándome tanto en la división de los tres períodos cronológicos, realizada por Santos Sanz Villanueva, como en la clasificación temática de Edgar Pauk. Para ello se tratará, brevemente, los aspectos fundamentales que caracterizan cada una de las novelas escritas por Miguel Delibes hasta la actualidad. Además se incluirá un nuevo tema dentro de los cuatro señalados por Pauk: la infancia; de este modo, el trabajo contribuirá también a destacar y completar la preocupación que existe en el novelista por los personajes infantiles a través de casi toda su obra narrativa.

a. *La sombra del ciprés es alargada* (1948)

La primera novela de Miguel Delibes tiene como tema fundamental la muerte. El protagonista, Pedro, narra cómo el fallecimiento, a los once años, de su mejor amigo y las enseñanzas que de pequeño recibió de su maestro don Lesmes, forjaron en él un terrible miedo a la muerte. A partir de estos acontecimientos Pedro desarrolla su propia filosofía de vida, que él llama "la angustiosa teoría del desasimiento" (Delibes, 1967: 105). Esta teoría consiste en evitar relacionarse con el otro para no tener que perderlo. Sin embargo, Pedro, después de vivir durante muchos años evitando los afectos, y tras la

trágica muerte de su esposa, descubrirá que existe una esperanza, pues "por encima aún quedaba Dios" (Delibes, 1967: 278).

b. *Aún es de día* (1949)

La preocupación fundamental manifestada en esta novela es la de la búsqueda de la perfección. Sebastián, un jorobado, descubre a través del fracaso amoroso que el hombre no alcanza lo que desea en esta vida. Por eso decide sacrificarse, siguiendo la voluntad de Dios, para cobrar en la vida eterna lo que le debería corresponder en la vida terrenal.

En cuanto al estilo, Delibes hace uso del tremendismo. Las descripciones de ambientes, cosas y personas son de un naturalismo crudo y grotesco.

c. *El camino* (1950)

Con esta novela se da inicio al segundo período de la narrativa delibesiana. La visión del mundo, ya no es dada por un hombre obsesionado y aislado, ni por un deforme jorobado, sino por la fresca mirada de un niño de once años. Delibes desarrolla en esta novela el tema de la vocación. Los padres de Daniel deciden cual es el camino que debe seguir su hijo: abandonar la aldea y el campo, para hacerse un educado hombre de ciudad.

Delibes sigue evolucionando en la técnica de la utilización del lenguaje. Ha dejado a un lado la retórica propia de las dos novelas anteriores y utiliza un lenguaje mucho más sencillo y coherente con las características de sus personajes.

d. *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953)

Aunque esta novela es posterior a la publicación de *El camino* (1950), Sanz Villanueva la cataloga dentro del primer período de la narrativa delibesiana. Esto se debe a que en ella el escritor vuelve a plantear problemas profundos del ser humano.

El tema fundamental es el egoísmo: la falta de caridad del hombre con su prójimo. La novela se abre con un epígrafe tomado del libro del *Génesis* "creced, multiplicaos y henchid la tierra". Adela y Rubens, un matrimonio nada religioso, deciden no tener más hijos "para ahorrarse preocupaciones" (Pauk, 1975: 131). La muerte del único hijo de la pareja, Sisí, les hace reconocer lo mal que han organizado sus vidas al seguir sus proyectos sin atender al camino que Dios les tenía preparado. Rubens considera que es muy tarde para recapacitar y recurre al suicidio.

El tema de la infancia está esbozado en cuanto a la crianza de los hijos. A Sisí su padre le ha consentido demasiado desde pequeño, de allí que tuerza su camino durante la juventud, convirtiéndose, como su padre en un hombre cargado de vicios.

e. *Diario de un cazador* (1955) y *Diario de un inmigrante* (1958)

Con *Diario de un cazador* y su segunda parte *Diario de un inmigrante*, Delibes alcanza maestría en cuanto a la utilización de la técnica lingüística. Lorenzo, el protagonista, nos cuenta a través de su diario sus

preocupaciones, problemas y cotidianidad. La maestría de Delibes consiste en lograr que este hombre sencillo, de escasa cultura, hable como lo que es.

El tema de la naturaleza es esencial en los dos diarios: las escapadas al campo a cazar le permiten a Lorenzo sobrellevar una dura semana de trabajo en la ciudad. A Lorenzo no le importa el cazar o no cazar; "lo que sí importa es el esfuerzo personal en comunión con la naturaleza" (Pauk, 1975: 155).

f. *La hoja roja* (1959)

Dos son los temas fundamentales de esta novela. Por una parte, Delibes retoma el tema de la muerte y, por otra, desarrolla el de la soledad producto de la insolidaridad humana. Los protagonistas de la novela, el viejo Eloy y la Desi, son dos seres que se encuentran en un mundo que los desprecia. Eloy es un viejo jubilado que ya no sirve de nada a la sociedad; y la Desi una joven campesina inculta a la que la miseria del pueblo ha obligado a trasladarse a la ciudad para trabajar como criada. Estos dos seres se encuentran y entre ellos nace la comprensión. Ambos necesitan ser escuchados y hallan en el otro el consuelo que buscan.

La técnica utilizada por Delibes en esta novela es la repetición. De hecho casi no hay acción en la novela, pues ésta es reemplazada por "la insistencia en la situación, y en la soledad y simplicidad de los personajes" (Hickey, 1968: 342). A través de la repetición Delibes logra mantener la atención del lector sobre unos temas y problemas determinados.

g. *Las ratas* (1962)

En esta novela Delibes presenta el mundo primitivo de los pueblos castellanos. Los personajes principales, un niño, el Nini, y su tío el ratero sobreviven como pueden cazando ratas para comer. Encontramos en el texto una doble crítica. En primer lugar Delibes critica a las autoridades porque el interés que tienen en que la gente de los pueblos mejore sus condiciones de vida está basado en la intención de hacer creer a la sociedad que existe una real preocupación por estas gentes. Por eso el alcalde del pueblo está empeñado en que el tío ratero abandone la cueva donde vive. En segundo lugar, Delibes critica el primitivismo del tío ratero, quien rehúsa la ayuda que le ofrece el alcalde, y además mata a otro ratero que le robaba sus ratas. Sin embargo, esta crítica está cargada de compasión, y quizás también está dirigida a las autoridades, pues Delibes muestra que la actitud del personaje se debe a su desconocimiento e ignorancia.

Uno de los personajes más importantes de la novela es el Nini, un niño huérfano que no ha recibido ninguna educación escolar pero sabe todo acerca de las cosechas y los animales: la naturaleza es madre y pedagoga.

En cuanto a la técnica narrativa, Delibes utiliza todo un vocabulario del campo, que es el idioma de la aldea. Por otra parte "abandona el uso de las fechas en el mundo urbano" (Pauk, 1975: 260), y utiliza el santoral para marcar el paso del tiempo.

h. *Cinco horas con Mario* (1966)

Este libro constituye una de las novelas más logradas de Miguel Delibes. A lo largo de sus páginas el escritor nos presenta el monólogo de una mujer, Carmen, que vela el cadáver de Mario, su esposo, durante toda una noche.

A través de esta mujer Delibes desarrolla un tema que ya había esbozado en algunas de sus novelas: el drama de la Guerra Civil Española y sus consecuencias. Carmen y Mario son dos personajes con ideologías muy diferentes, y se hallan "separados por un abismo, en cuanto representan 'las dos españas'" (Pauk, 1975: 198): Carmen es una mujer de valores tradicionales, prejuiciosa y profundamente materialista; Mario, en cambio es un hombre de ideas liberales y muy desprendido. Delibes nos muestra el tema de la incomunicación humana de nuevo; pero esta vez presenta a la sociedad como la causante de que estos dos seres no se puedan compenetrar.

i. Parábola del náufrago (1969)

El protagonista de esta novela es un empleado de oficina, Jacinto San José. Su jefe, don Abdón (nombre que simboliza al personaje ya que empieza y termina en sí mismo), tiene un poder absoluto sobre todos aquellos que trabajan para él, y establece un sistema de terror. El tema principal de la novela es el miedo, como lo anticipa la cita de Max Horkheimer la cual encabeza el relato: "Mi sentimiento principal es el miedo". Tras el agotamiento por el duro trabajo y la presión de don Abdón, el médico envía a Jacinto San José a un Refugio de Recuperación. Allí Jacinto planta un seto el cual crece tanto que no le permite salir de la habitación. Jacinto se pregunta

si su situación "es un homicidio, un suicidio o un asesinato vegetal" (Delibes, 1969: 227). Cuando lo rescatan jacinto ha dejado de ser un hombre y se ha convertido en un becerro. La transformación simboliza al ser humano que es incapaz de salir de sí mismo para afrontar la realidad.

Esta obra representa una ruptura con la tradicional forma de novelar de Miguel Delibes. El mismo autor explica las razones: "He utilizado la técnica y la fórmula que me parecían adecuadas para desarrollar el tema que pedía paso. En este caso se trata de una historia totalmente inverosímil, de un experimento onírico y procedía ajustar la forma al sueño" (De los Ríos, 1971: 131).

j. El príncipe destronado (1973)

A través de la creación del personaje principal de esta novela, Quico, Delibes nos presenta la visión del mundo de un niño de tres años. Los grandes temas que se repiten a lo largo de la narrativa delibesiana aparecen aquí retratados desde la sencillez del niño. La muerte del gato de la vecina, las peleas de los padres, la confrontación de ideologías distintas entre el padre y el hijo mayor, así como la falta de amor que siente el protagonista y que lo lleva a asustar a su madre haciéndole creer que se ha tragado un clavo, son todos acontecimientos de un profundo trasfondo moral y espiritual que el narrador nos relata desde la perspectiva del niño.

En cuanto a la técnica narrativa observamos que el autor realiza un intento por colocar al narrador omnisciente al mismo nivel del personaje infantil. Lo mismo ocurre con el espacio temporal en que se desarrolla la novela: cada capítulo corresponde a una hora del día de Quico.

k. *Las guerras de nuestros antepasados* (1975)

En esta novela Delibes plantea nuevamente el tema de la identificación del hombre con la naturaleza, y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Pacífico Pérez, personaje protagonista de *Las guerras de nuestros antepasados*, paga bien caro el amor que siente hacia la naturaleza y su compenetración con ella, pues lo creen loco y lo internan en un sanatorio. Es la sociedad, "encarnada en las generaciones de ascendientes belicistas" (Sanz Villanueva, 1992: 97) la que amenaza la libertad del individuo.

l. *El disputado voto del señor Cayo* (1978)

Antonio García Velasco señala que el tema de esta obra se basa en "el contraste entre la teoría de los programas políticos y la realidad del pueblo" (García Velasco, 1992: 247). El partido envía a sus militantes a los pueblos más recónditos de la provincia con el afán de darse a conocer. Cuando llegan al pueblo del señor Cayo se encuentran con que está casi deshabitado. En él solo viven el señor cayo, su mujer sordomuda y otro vecino con el que éste no se habla. Irónicamente, son los enviados del Partido los que reciben una lección del señor Cayo: él no los necesita, pues sabe cómo cultivar la tierra y procurarse lo necesario para vivir. En esta novela confluyen dos temáticas importantes del autor: el mundo rural y el de la ciudad, los cuales se presentan a manera de confrontación: la sabiduría rural del hombre del campo frente "a la artificiosidad, el engaño y las falsas promesas que trae el político cortesano" (Sanz Villanueva, 1992: 97).

m. *Los santos inocentes* (1981)

Vuelve a presentar Delibes en esta obra el tema del campo castellano y sus gentes. El autor sitúa la narración en el medio rural, aproximadamente en los años veinte, y confronta la vida de los campesinos con las de los "señoritos", mostrando la miseria e injusticia a las que son sometidos los primeros. Azarías, el personaje principal, es un enfermo mental de actitudes infantiles que soporta sin darse cuenta las injusticias que cometen con él sus señores. Este ser desvalido, miserable, sólo posee un ave extraña: un cuervo. El señorito Iván, en un acceso de cólera, producto de su incapacidad de comprensión de las limitaciones del Azarías, mata al cuervo. Azarías, al verse desposeído de lo único que es suyo ahorca al señorito Iván.

El acierto de Delibes no sólo está en el tema de la novela, sino en la estructura singularísima que utiliza. En primer lugar llama la atención la disposición de los diálogos que aparecen "como si estuvieran interpolados en el recitativo del narrador" (Sanz Villanueva, 1992: 90). Por otra parte, la repetición de ciertas frases o de los nombres, recurso muy utilizado por Delibes en muchas de sus obras, está aquí utilizada de forma que le da al texto un ritmo que lo acerca al poema. Como apunta Sanz Villanueva, en esta obra "Roza Delibes la pura narración poemática" (Sanz Villanueva, 1992: 88).

n. *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983)

El personaje principal de *Cartas de amor*, Eugenio, es un viejo solitario, sesentón, que para cubrir su soledad entabla una relación amorosa con una

mujer de su misma edad, a la cual enamora pero después la asfixia con sus preocupaciones y manías.

El texto consta de cuarenta y dos cartas, todas fechadas en el año 1979, a través de las cuales el protagonista va develándonos su personalidad. *Cartas de amor* es una parodia de la novela epistolar, pues lo que Delibes nos muestra no es al tradicional héroe que conquista el amor de la dama a través de misivas, sino más bien un antihéroe, un hombre cargado de defectos físicos y espirituales.

o. *377A. Madera de héroe* (1987)

Delibes vuelve en esta novela sobre el tema de la Guerra Civil Española, que ya había tratado en algunas de sus novelas. En *377A. Madera de héroe*, los protagonistas, pertenecientes a uno u otro bando (entiéndase el bando republicano o el de derecha), justifican sus acciones como parte de una causa legítima y noble. A través del personaje principal, Gervasio García, el autor muestra el absurdo de la guerra en que "la frontera entre heroísmo y traición es a veces tan tenue y sutil, que ni siquiera es perceptible (...) [porque] en una guerra fraticida no hay causas nobles" (Sotelo Vásquez, 1992: 303).

p. *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991)

En esta novela Delibes rinde homenaje a la memoria de su esposa muerta a través de la creación de un personaje que encarna a la mujer ideal: Ana. El personaje principal de la novela, un pintor que acaba de perder a su

mujer, relata a su hija (quien está en la cárcel por su actividad política en contra del régimen dictatorial del general Francisco Franco) la muerte de su madre y su vida junto a ella. Con la muerte de Ana, este hombre se siente sumido en la soledad, la vida ha dejado de tener el valor y la alegría que tenía cuando Ana vivía.

Como señala Antonio Gómez Yebra, con la creación de este personaje femenino, Ana, Delibes "Delibes concreta su visión de la mujer perfecta del siglo XX" (1992: 335).

q. *Diario de un jubilado* (1995)

Miguel Delibes retoma en esta obra a su personaje Lorenzo, protagonista de *Diario de un cazador* y *Diario de un emigrante*. Lorenzo ha envejecido, ya no es el joven cazador que Delibes nos presentaba en sus primeros dos diarios. Lorenzo ha sido absorbido por la sociedad de consumo y ha abandonado aquello que en su juventud le resultaba imprescindible: la naturaleza y la caza. Al final de su vida, Lorenzo, se ha convertido en un empedernido jugador de apuestas que pasa la mayor parte de su tiempo sentado frente a la televisión. Delibes realiza aquí una nueva crítica a la sociedad actual en la que los valores materiales sustituyen a los espirituales.

r. *El hereje* (1998)

Si todas las novelas escritas por Delibes antes de la publicación de *El hereje* están enmarcadas en un espacio temporal que corresponde al siglo XX, con esta obra Delibes retrocede en el tiempo hasta el siglo XV para

narrarnos la vida de Cipriano Salcedo, personaje que tendrá contacto con la corriente protestante impulsada por Martín Lucero y morirá en la hoguera acusado por la Inquisición de herejía.

El tema de la infancia está también tratado en esta obra. Cipriano huérfano desde su nacimiento de madre sufre la falta de amor de su padre quien lo acusa de ser el causante de la muerte de su esposa. Minervina, la nodriza, sustituye el amor de los padres y a la vez hace conocer al joven Cipriano el amor de la mujer.

El hereje es, por una parte, un homenaje a la ciudad de Valladolid donde se ambienta la narración (y lugar de nacimiento de Miguel Delibes), y por otra, un llamado a la tolerancia y al respeto de la libertad de conciencia.

II PARTE

ANÁLISIS

CAPITULO I

LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA

A. Preámbulos

Para realizar un análisis de las tres obras propuestas para estudiar la construcción del personaje infantil en la narrativa delibesiana: *La sombra del ciprés es alargada* (1948), *El camino* (1950) y *El príncipe destronado* (1973), partiré de la propuesta de análisis literario presentada por Mieke Bal (1998) en su libro *Teoría de la narrativa*.

A medida que dicho análisis sea puesto en práctica, se irá explicando paulatinamente en qué consiste. Sin embargo, es importante señalar antes de comenzar a estudiar *La sombra del ciprés*, cuáles son las bases fundamentales en que se sustenta la teoría narrativa de Bal.

Mieke Bal indica en primer lugar que un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. El esquema analítico que desarrolla la autora está creado para estudiar textos narrativos, que son aquellos en los que un agente relata una narración. Partiendo de estas premisas Bal considera que para describir un texto narrativo es necesario subdividir el proceso del análisis en tres niveles: la fábula, la historia y el texto.

En el nivel de la fábula se estudia la serie de acontecimientos que se desarrollan en el texto, los actores que las realizan y el lugar y tiempo en el que ocurren, "siguiendo las mismas leyes que controlan el comportamiento humano" (Bal, 1998: 14); es decir, organizando a partir de la lógica cotidiana los elementos que se presentan, "puesto que de otro modo sería imposible entender un texto narrativo" (1998: 14).

Para Mieke Bal una misma fábula puede relatarse de distintas maneras. La fábula es el material mediante el que se elabora la historia. Al analizar el nivel de la historia estudiamos cómo se presenta la fábula en la historia.

Como hemos señalado ya, un texto narrativo se elabora a partir del lenguaje. Los signos lingüísticos que lo componen son emitidos por un agente que narra. En el nivel del texto se estudiará, por consiguiente, a este agente.

Por último indicaré que Mieke Bal señala que la teoría propuesta por ella, es "un instrumento para hacer descripciones y, como tal, inevitablemente, pero sólo indirectamente conduce a la interpretación" (1998: 17). Por eso, presentaré, tras haber analizado las tres obras, un capítulo en el que se compararán éstas y se concluirá en torno a sus características más importantes.

B. La fábula

Una fábula es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan" (Bal, 1998: 13). De acuerdo con esta definición que ofrece Mieke Bal, en este apartado

analizaremos tanto los acontecimientos que realizan o experimentan los actores, como las relaciones que establecen éstos con los demás actores. Así mismo, se estudiará el lugar y tiempo en que se desarrollan los acontecimientos en la fábula.

1. Ciclo Narrativo

a. Los acontecimientos

En primer lugar, es necesario definir qué se entiende por acontecimiento. Según Mieke Bal un acontecimiento es "la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores" (1998: 21). Son muchas las acciones que ocurren en una fábula, pero solamente algunas afectan de manera directa su proceso. Estas acciones se denominan acontecimientos. Mieke Bal propone tres criterios que permiten identificar los acontecimientos: un acontecimiento puede ser interpretado como tal a partir de un cambio, una elección o una confrontación. Nos basaremos en estos mismos criterios para hacer la selección de acontecimientos que ocurren en la fábula de *La sombra del ciprés*.

El primer acontecimiento significativo en esta fábula es el ingreso de Pedro como pupilo en la casa del maestro don Mateo Lesmes. Por lo que se nos dice, sabemos que, hasta el momento, Pedro vivía en casa de su tutor, el tío Félix, quien se hizo cargo de él cuando quedó huérfano de padre y madre.

Antes de que Pedro se mude a casa de don Lesmes, su tío y el maestro se convienen en el precio que se debe pagar por la manutención y educación del niño. Este acontecimiento es significativo en cuanto que Pedro se siente despreciado, poco importante para ambos hombres. Por una parte, "lo único que saqué en limpio de aquella hora interminable fue que mi tío deseaba desentenderse de mi educación" (Delibes, 1967: 16); por otra, el maestro sólo ha puesto real interés en la conversación cuando ésta giraba en torno a su pago: "cuando se abordó, en cambio, el tema de los honorarios, sus ojos, naturalmente apagados, se animaron con una chispita de codicia" (1967: 16).

Ya instalado en casa de don Lesmes, Pedro conoce a sus habitantes: la esposa del maestro, Gregoria; su hija, Martinita; Fany, la perra y dos peces.

El siguiente acontecimiento importante es la llegada de un nuevo niño a casa de don Mateo: Alfredo. Han pasado dos meses desde que Pedro llegara a la casa, tiempo durante el cual ha tratado de acostumbrarse a la forma de vida del maestro y su familia. El sentimiento de soledad es el que ha predominado; por eso Pedro se alegra de la llegada del niño, pues "experimentaba la necesidad de una presencia joven que compartiera conmigo aquella existencia monótona y fría" (1967: 26). Entre Pedro y Alfredo va a surgir una amistad fraternal.

Alfredo llega a casa de don Lesmes acompañado de su madre. Hasta ahora hemos seguido la evolución del proceso de la fábula a partir de los acontecimientos que realiza o sufre el actor Pedro. Antes de continuar, es necesario señalar cuál es el motivo por el cual Alfredo es dejado por su madre en casa del maestro. Como indica Alfredo a Pedro, el hombre que acompaña a su madre, y que no es su padre, es el causante de que ésta lo

abandone: "Es el culpable de que yo esté aquí, ¿sabes? Siempre viví tranquilo con mi madre hasta que llegó él. Llegó mirándome con desprecio como si tuviese autoridad sobre mí" (1967: 33). Como vemos, ambos actores (Pedro y Alfredo) han sufrido el abandono. Este acontecimiento los une y permite que entre ellos nazca la amistad sincera. La falta de afecto que han sufrido se ve compensada por el amor y confianza que deposita el uno en el otro.

El tercer acontecimiento que marca un cambio en Pedro, es la exposición que hace el maestro don Lesmes de su propia filosofía de vida durante un paseo con sus alumnos y su hija. Don Lesmes propone que el hombre, para ser menos desdichado (ya que no puede ser feliz), debe evitar apegarse a las personas y a las cosas, pues así evita el dolor de perderlas: el que no aspira demasiado, no tiene mucho que perder. El maestro cree que el secreto para sufrir menos en la vida, está 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" (1967: 58). Aun cuando a Alfredo le parece insoportable el "sermón" del maestro, Pedro queda profundamente impresionado por sus palabras.

Cuando regresan del paseo, ocurre un accidente que le permite a don Lesmes demostrar a los muchachos la validez de su propuesta. Fany, la perra de la casa, es atropellada por un carro de caballos: "Aquí tenéis la demostración de lo que antes os decía (...) Si hubiera nacido coja de dos patas, hoy se sentiría feliz de poder disponer de tres. Pero hace poco utilizaba sus cuatro patas..." (1967: 60).

Como he dicho, las palabras de don Mateo hacen mella en Pedro y producen un cambio en su manera de percibir el mundo: "Ahora todo era distinto. Yo ya no sólo intuía, razonaba" (1967: 62). Partiendo de estos dos acontecimientos, Pedro elabora sus propias conclusiones y construye lo que llama su "teoría del desasimiento":

> La vida transcurría en un equilibrio constante entre el toma y el deja. Y lo difícil no era tomar, sino dejar, desasirnos de las cosas que merecen nuestro aprecio. Aquí estribaban las posibilidades de felicidad de cada humano: en que la facultad de desasimiento fuese más o menos elástica (...) Por ello tal vez el secreto básico estuviese contenido en el hecho de no tomar nunca para no tener que dejar nada (...) [sin embargo,] no era solución posible el no tomar nada para no tener que dejar nada. La encrucijada del desasimiento, en más o en menos, había de llegar forzosamente para todos (1967: 63-64).

Un tiempo después del accidente de Fany, llegan a casa del maestro un matrimonio emparentado con de su esposa doña Gregoria. Él, don Felipe, es un marino mercante. Las historias que cuenta frecuentemente en las sobremesas de la cena sobre sus aventuras en el mar, impresionan a los niños. La opinión que tiene el marinero sobre su oficio, determinará posteriormente a Pedro para decidirse a estudiar la misma carrera que don Felipe: "la carrera tiene de bonito lo que tiene de triste –decía el marino–. Se está en perpetuo contacto con lo infinito y se posterga en cambio lamentablemente lo pequeño, lo estrictamente familiar e íntimo" (1967: 67).

Durante uno de los paseos dominicales que realiza el maestro en compañía de su hija Martinita y los dos muchachos, éstos se dirigen al cementerio para visitar la tumba de los padres de don Lesmes. En primer lugar, al ver el cariño que don Lesmes profesa a sus padres muertos, Pedro

se da cuenta de que nadie le ha enseñado a amar a sus padres: "Entonces me percaté de que yo no había orado en mi vida por mis padres (...) Advertí que nadie había pretendido nunca fomentar mi cariño hacia ellos" (1967: 76).

A Pedro y a Alfredo les causa temor descubrir la tumba de un niño, la cual está resguardada por la sombra de un ciprés. Alfredo le pide encarecidamente a Pedro que cuando él muera, no lo entierren junto a un ciprés, porque los cipreses "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" (1967: 77). Él desea estar a la sombra de un pino, ya que "su sombra es otra cosa: más redonda, más repleta, más humana" (1967: 78).

Cuando ya se marchan del cementerio, observan la llegada de un cortejo fúnebre: un joven ha perdido a su esposa. Al ver el sufrimiento del viudo, Pedro decide no casarse con ninguna mujer, sostenerse "por toda la vida en un indeclinable celibato" (1967: 79), pues, como dice don Lesmes, "uno de los dos ha de enterrar al otro" (1967: 79).

El miedo a la muerte, a perder al ser amado, va creciendo en Pedro. Su temor se vuelca hacia el amigo. La debilidad física de Alfredo lo atormenta y comienza a obsesionarse con la posibilidad de perderlo.

Una noche de invierno Pedro y Alfredo escapan de la casa de don Lesmes para, desde la montaña y a la luz de la luna, la ciudad de Ávila, cubierta de nieve. Cuando regresan corriendo, Alfredo experimenta un gran cansancio, apenas sí puede respirar. Asustado, Pedro lo lleva a cuestas hasta la casa. Don Mateo y doña Gregoria, se han dado cuenta de su

escapada y los esperan. Alfredo está muy enfermo, y don Mateo sale en busca del médico, quien les informa que Alfredo tiene tuberculosis. Tras varios días en cama, Alfredo muere. Pedro ve concretados todos sus temores. A partir de este acontecimiento, decidirá, partiendo de su "teoría del desasimiento", no involucrarse afectivamente con nadie para así no tener que perderlo.

Transcurren cinco años desde la muerte de Alfredo hasta que Pedro termina el bachillerato y abandona la casa de don Lesmes. Durante este tiempo, Pedro se dedica a estudiar. En sus tiempos libres no se relaciona con los demás chicos de su edad, sino que se dirige al cementerio donde reposan los restos de Alfredo.

Al terminar el bachillerato, Pedro debe decidir qué hacer con su vida. Entonces recuerda a don Felipe, el marinero, y resuelve seguir sus pasos. Su tío Félix se opone a la decisión del muchacho, pero ante su tozudez cede finalmente.

Cuando termina los estudios en la Escuela de Náutica de Barcelona, se embarca en el "San Fulgencio" para cumplir las cuatrocientas horas de prácticas que exigía el reglamento de la escuela. Estalla entonces la Primera Guerra Mundial, y el buque donde viajaba Pedro tiene que realizar muchos servicios de ayuda humanitaria. Encarar la crudeza de la guerra hace mella en la personalidad de Pedro, quien observa, por una parte, lo absurdo del enfrentamiento, pues "la guerra la hacían ambos [bandos] no tanto por beneficio propio como por alicortar las ilusiones del prójimo" (1967: 149); y por otra, se da cuenta cómo las familias de los fallecidos se van reponiendo poco a poco del sufrimiento que les ocasionaba el desasimiento:

> Entonces fue cuando me alarmó mi insólita contextura espiritual. Comprendí que me había formado erradamente; que no había razón de la vida fuera de la vida misma; que me hallaba en franca y abierta oposición con el mundo; un mundo denso, olvidadizo, que se reía de mis ridículos temores (1967: 153).

Con el paso del tiempo, Pedro adquiere el grado de capitán. A pesar de haberse percatado de que su punto de vista frente a la vida es errado, Pedro no puede deshacerse de sus temores. Un día el hijo de uno de sus subalternos le regala una botella que contiene dentro un barco. Este acontecimiento le hace pensar en que él es como esa botella:

> Yo también poseía en mi interior una corbeta deforme, menos gallarda y airosa que aquella. 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 (1967: 155).

Pedro continúa alejándose de los demás: "Huía de toda posible afinidad" (1967: 156). Pero hay un acontecimiento que cambia su manera de pensar. En uno de sus viajes hacia Providencia, Estados Unidos, el buque Antracita encuentra un velero a la deriva cerca de la costa, del cual rescata a un grupo de jóvenes. Pedro conoce entonces a Jane y, a su pesar, se enamora de ella. Jane lo invita a dar un paseo juntos cuando lleguen a tierra, y Pedro, casi sin darse cuenta, acepta. Sin embargo, Pedro no quiere reconocer que hay un nexo que lo une a Jane, y huye de la situación separándose de ella: "Cuando emprendimos el regreso a España, mi postura frente a la vida se había concretado. Ya no tenía que renunciar a todos los lazos del corazón; había simplemente de renunciar a Jane" (1967: 189).

En el siguiente viaje que realiza el buque "Antracita" a Providencia, Pedro trata de evitar encontrarse con Jane. Mientras tanto, entabla amistad con Luis Bolea, el piloto del buque. Bolea trata de cambiar la opinión de la vida que tiene Pedro, pero éste se resiste, y sigue pensando que es imposible abandonar sus miedos; él es como la botella que tiene dentro el barquito:

> Yo entré aquí a retazos (...) pero no podré salir sin destrozar la funda que me aprisiona. O sin destrozarme a mí, pero en este caso, la envoltura perdería toda su substancia y su íntima razón de ser para convertirse en un objeto inútil y despreciable (1967: 180).

En un tercer viaje a Providencia, Pedro, obsesionado en sus cavilaciones, cae enfermo. Cuando comienza a reponerse, le informa que llevan ya ocho días en España. Luis Bolea le ofrece irse con él a su finca donde podrá reponerse. Pedro acepta. El contacto con la naturaleza y la familia de Luis Bolea mejora en mucho la salud corporal y espiritual de Pedro.

Un acontecimiento importante que hace a Pedro cambiar su postura frente a la vida es la conversación que tiene con doña Sole durante un paseo que esta le invita a dar. La madre de Luis le explica a Pedro que todo en el mundo está regido por un equilibrio superior, y que el hombre no puede encerrarse en sí mismo, sino que ha de formar parte de este equilibrio:

> Pero este equilibrio, esta alteración de lo bueno y lo malo, no puede bastar par enfangarnos en el pesimismo. El pesimismo sólo nos deja ver las espinas en los rosales, la muerte en el hombre, la carne en el amor (...) Todo lo malo de la vida se agiganta para el pesimista y, además, lo bueno lo hace malo, precisamente porque de todo escoge su fachada negativa. Y aquí está el error; la contradicción con Dios; la contradicción con nosotros mismos (1967: 231).

En el siguiente viaje que realiza a Providencia en el "Antracita", Pedro ya no está cerrado a la posibilidad de encontrarse con Jane: "Si nuevamente se cruza en mi camino –me susurraba en el secreto de mis velados afanes– será que Dios lo tiene dispuesto así, y como diría doña Sole, es arriesgado contravenir sus disposiciones" (1967: 235).

Finalmente, Pedro se encuentra accidentalmente con Jane, y comienzan a salir juntos de nuevo. Pedro reconoce ante Jane que la ama, y le pide casarse. A los pocos días se casan y Pedro regresa a España para preparar la llegada de Jane.

Pasan cuatro meses antes de que Pedro pueda regresar de nuevo a Providencia. Durante este tiempo Jane y Pedro se cartean constantemente, y Jane le cuenta que está embarazada. Este acontecimiento alegra profundamente a Pedro.

Cuando el buque Antracita está a punto de anclar en el puerto de Providencia, ocurre un accidente. Pedro está en cubierta saludando a Jane que se acerca en su vehículo al puerto. De repente un obrero que manejaba una camioneta de carga se interpuso en el camino del automóvil en que viajaba Jane, y éste se desvió y cayó al mar. Una hora después sacaron el cadáver de la muchacha del agua.

Ante este acontecimiento, Pedro se sumerge en el dolor. Sin embargo, algo ha cambiado: él se resigna, pero no toma de nuevo la decisión de aislarse del mundo: "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 ella" (1967: 271).

Cuando llega a España, Pedro se dirige a Ávila y visita el cementerio donde se encuentran los restos de Alfredo. Allí, por una rendija de la tumba de su amigo, Pedro deposita la alianza de boda de Jane: "Ahora ya estaban eslabonados, atados, mis afectos; las dos corrientes que vitalizaran mi espíritu habían alcanzado su punto de confluencia" (1967: 227).

b. El ciclo narrativo

Toda fábula, como conjunto de series de acontecimientos, constituye un proceso. De acuerdo con esto, Mieke Bal señala que se pueden distinguir tres fases en toda fábula, aunque ninguna de ellas es indispensable: "la posibilidad (o virtualidad), el acontecimiento (o realización) y el resultado (o conclusión)" (Bal, 1998: 27).

A partir del análisis de los acontecimientos que ocurren en *La sombra del ciprés*, podemos inferir que la primera fase del proceso de la fábula corresponde a la posibilidad que tiene el actor Pedro para adoptar su "teoría del desasimiento"; es decir, el desear mantenerse alejado de los otros para impedir que surjan lazos afectivos, evitando así el sufrimiento de perder al ser amado.

La segunda fase, el acontecimiento o realización del deseo, corresponde en un primer momento con el interés del actor. Observamos un "proceso de mejoría" (1998: 30), porque el actor cumple su anhelo de aislarse al convertirse en marinero. Sin embargo, hay un acontecimiento que provoca

un "proceso de deterioro" (1998: 30). Pedro conoce a Jane; pero Luis Bolea, su madre doña Sole y Jane impiden la realización del deseo de Pedro.

Finalmente, el resultado del proceso no corresponde con el primer deseo de Pedro. Aun cuando su esposa muere trágicamente en un accidente, Pedro ha cambiado su punto de vista. La muerte de la esposa, a diferencia de la muerte del amigo, reafirma en Pedro la idea de que su filosofía de vida estaba errada, y cambia.

2. Los actores

En primer lugar es importante definir qué es un actor. El actor es aquel (persona o cosa) que realiza o sufre una acción. Por otra parte, Mieke Bal señala que el actor es aquel que tiene una intención, un deseo. De acuerdo con las intenciones de los actores, podemos reunirlos en grupos llamados actantes. Bal define actante como "una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica" (1998: 34). La relación que se establece entre el actante y el fin que este persigue se llama función.

El interés por realizar esta parte del análisis, radica de conocer cuáles son las relaciones que se establecen entre ellos. Bal indica que existen tres relaciones básicas. La primera relación se produce entre el sujeto y el objeto; es decir: "entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo" (1998: 34). Recordemos que el actor no tiene que ser necesariamente una persona; "el sujeto puede aspirar también a alcanzar cierto estado" (1998: 35).

La segunda relación se establece entre un actor dador y un actor receptor. La intención del sujeto no es por sí misma suficiente para alcanzar

el objetivo. Por lo general, el sujeto necesita un "poder" (1998: 35) que lo apoye en la consecución del objetivo. Como señala Mieke Bal, "El *dador* no es en la mayoría de los casos una persona, sino una abstracción" (1998: 36). Podemos encontrar un dador positivo o negativo.

La tercera categoría que indica Mieke Bal es la que corresponde a la relación entre el sujeto y el oponente o ayudante. Este grupo de actantes "determina las diversas aventuras del sujeto" (1998: 38). La diferencia básica entre el dador y el ayudante estriba en que el primero tiene poder sobre toda la empresa, mientras que el segundo sólo puede prestar una ayuda esencial.

Partiendo de estas consideraciones previas estudiaremos las relaciones que se establecen entre los distintos actores de la fábula de *La sombra del ciprés* y el sujeto Pedro. Para ello se partirá de cada uno de los acontecimientos señalados en el apartado anterior, estableciendo las relaciones que ocurren en cada uno de ellos.

1. Pedro es dejado por su tío en casa del maestro don Lesmes.

Actor-sujeto	**Función**	**Actor-objeto**
Pedro	Se siente abandonado por	Tío Félix

Actor-oponente	**Función**	**Actor- receptor**
Tío Félix	Abandona y se desentiende de la educación de	Pedro

2. Llega a casa de don Lesmes el maestro un nuevo estudiante: Alfredo.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	Quiere compartir su estadía en casa del maestro con	Alfredo

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
Alfredo	Está dispuesto a entablar amistad con	Pedro

3. La madre de Alfredo deja al niño a cargo del maestro don Lesmes, en contra de la voluntad del niño, para así poder marcharse con un hombre.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Alfredo	No quiere separarse de su	Madre

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
Madre	Abandona a	Alfredo
Hombre	Influye en la decisión de que la madre abandone a	Alfredo

4. El maestro Don Lesmes expone su propia filosofía de vida a los niños. El accidente que sufre la perra Fany, le permite confirmar su teoría. Pedro escucha atentamente al maestro y descubre su capacidad de razonamiento.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	Reconoce su capacidad de	razonamiento
Pedro	Quiere adoptar la filosofía de vida de	Don Lesmes

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
Don Lesmes	Incita a adoptar su forma de pensar a	Pedro

5. Alfredo muere de Tuberculosis.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	Decide, tras la muerte del amigo, adoptar como forma de vida su	Teoría del desasimiento

6. Al terminar el bachillerato, Pedro escoge la carrera de marinero.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	Quiere seguir la carrera de	marinero
Pedro	Busca alejarse de los posibles	Lazos afectivos

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
Tío Félix	No está de acuerdo y trata de impedir que la decisión sea llevada a cabo por	Pedro

7. El buque Antracita rescata a un velero que va a la deriva. Pedro conoce a Jane.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	Acepta salir a pasear con	Jane

8. Pedro se enamora de Jane. Sin embargo, no está dispuesto a abandonar su Teoría del desasimiento. La presión que experimenta a causa de sus cavilaciones en torno a lo que debe hacer con respecto a sus sentimientos, le hace enfermar. Pedro pasa unos días en casa de Luis Bolea. Doña Sole, madre de Luis, incita a Pedro a abandonar su forma de enfrentar la vida.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	No quiere abandonar su	Teoría del desasimiento

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
Luis Bolea	No está de acuerdo con la manera de afrontar la vida de	Pedro
Doña Sole	Incita a abandonar el pesimismo y la teoría del desasimiento a	Pedro

9. En el siguiente viaje que realiza a Providencia, Pedro ya no está tan seguro de querer desasirse del amor de Jane. Deja en manos de Dios lo que pueda ocurrir.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	Si Dios lo dispone, está dispuesto a aceptar	El amor de Jane

Actor-dador	Función	Actor- receptor
Dios	Hace posible que encuentre a Jane	Pedro

10. Pedro y Jane contraen matrimonio.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	Quiere casarse con	Jane

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
Jane	Está dispuesta a casarse con	Pedro

11. Pedro marcha a España para disponer la llegada de Jane. Cuando su barco está a punto de llegar al puerto de Providencia, Pedro observa el accidente que sufre Jane cuando un obrero se interpone en el camino de su vehículo. El vehículo cae al agua y Jane muere.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	Quiere encontrarse con	Jane

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
Obrero	Provoca un accidente donde muere	Jane

12. Pedro, en medio de su dolor, acepta la muerte de Jane como un acontecimiento que forma parte de la vida. Su fe en Dios le permite tener esperanza.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pedro	Acepta la muerte de	Jane

Actor-dador	Función	Actor- receptor
Dios	Permite que, a pesar del sufrimiento, tenga esperanza	Pedro

3. Tiempo de la fábula

Hemos definido los acontecimientos de la fábula como un proceso. Este proceso implica un cambio, una evolución y presupone una sucesión en el tiempo. Cabe destacar dos formas de tiempo en las cuales puede ocurrir el proceso de la fábula: tiempo de crisis y tiempo de desarrollo. El primer término "indica un corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos; el segundo un tiempo mayor que presenta un desarrollo" (Bal, 1998: 46).

En la fábula de *La sombra del ciprés*, encontramos un tiempo de desarrollo. Las acciones se presentan dentro de un marco de tiempo que corresponde a la niñez, adolescencia y madurez del actor Pedro.

Al estudiar la serie de acontecimientos que conforman la fábula, observamos que ésta comienza cuando el actor Pedro tiene diez años. La estadía de Pedro en casa del maestro don Mateo Lesmes abarca siete años. Cuando Pedro culmina sus estudios de bachillerato, cuenta ya con diecisiete años de edad. Desde entonces, hasta que Pedro se embarca en el buque San Fulgencio, transcurren ocho años. Cuando termina la Primera Guerra Mundial, el actor tiene ya veintiséis años.

Hay dos datos que ofrece la fábula que nos permiten establecer el momento histórico en que ésta se desarrolla. El primer dato se sugiere a través de la repetición que hace doña Gregoria a su marido para suscribirse al periódico que recientemente ha aparecido en Madrid: *A B C*. Esto ocurrió en Enero de 1903. El segundo dato nos lo da el actor Pedro al comentar sus impresiones de la Primera Guerra Mundial, la cual se desarrolló entre los años 1914-1918.

Por otra parte, no se especifica cuánto tiempo transcurre desde que Pedro cumple las horas de prácticas que le exigía la Escuela de la Marina hasta que obtiene el grado de capitán.

Sí podemos determinar el tiempo que transcurre desde que Pedro conoce a Jane hasta que ésta muere. Por los datos que nos ofrece el texto deducimos que estos acontecimientos se desarrollan en un lapso temporal que abarca aproximadamente dos años.

Estas consideraciones permiten comprobar la suposición de que el tiempo en que se desarrolla la fábula de *La sombra del ciprés* es un tiempo de desarrollo.

4. Lugar

Los lugares geográficos donde se sitúan los actores y se desarrollan los acontecimientos de la fábula son los siguientes:

- Los años de la niñez del actor Pedro, así como la escena final de la novela ocurren en Ávila.

- Pedro realiza sus estudios en la Escuela de la Marina en Barcelona.

- Las acciones que corresponden a la actividad de Pedro como marinero se realizan en el mar.

- La relación entre los actores Jane y Pedro se desarrolla en la ciudad de Providencia, Estados Unidos.

- Pedro se recupera de su enfermedad en casa del marinero Luis Bolea en España. No se nos informa específicamente del lugar geográfico donde se encuentra la casa de Bolea; sólo se nos dice que está en la montaña.

C. La historia

Como explica Mieke Bal, la historia no se elabora a partir de un material distinto del de la fábula: "El objetivo del análisis de la historia no es explicar el proceso de escritura, sino el proceso de percepción" (1998: 57). La historia, como se ha dicho anteriormente, se determina por la forma en que se presenta la fábula.

Partiendo de estas consideraciones, seguiremos para el análisis los planteamientos de Mieke Bal: el tiempo de la historia, el ritmo, los personajes, el espacio y la focalización.

1. Tiempo de la historia

Cuando estudiamos el tiempo de la fábula, organizamos la serie de acontecimientos de forma cronológica, es decir, "sobre las bases de las leyes de la lógica cotidiana" (1998: 59). En un texto narrativo encontramos una doble linealidad: por una parte, la serie de acontecimientos de la fábula, y por otra, la serie de frases de la historia. Estas dos líneas no tienen por qué coincidir.

De acuerdo con la intención del escritor, la historia puede presentar desviaciones cronológicas. En la historia de *La sombra del ciprés*, por lo general, coinciden las secuencias de acontecimientos de la fábula y la historia. El narrador relata la vida de Pedro y lo hace de forma cronológica.

Mieke Bal señala que podemos observar en el texto desviaciones cronológicas anacrónicas retrospectivas o de anticipación. La autora indica también que el recuerdo no es una desviación cronológica. Para solucionar este problema explica que una anacronía puede ser subjetiva u objetiva. La anacronía subjetiva corresponde al acto de recordar: un personaje puede recordar una situación pasada, situando su conciencia en ella. La anacronía objetiva es aquella a través de la cual el narrador sitúa al personaje en un momento del tiempo del pasado o el futuro.

En *La sombra del ciprés*, no encontramos anacronía de tipo objetivo. Sin embargo, la anacronía subjetiva es bastante frecuente. Veamos los siguientes ejemplos:

> Nada de esto recordaba ya Alfredo. Únicamente la imagen de Fany postrada, posiblemente dolorida, debió ocupar un momento su cabeza antes de dormirse (Delibes, 1967: 61).

> Evoqué a don Felipe y sus maravillosos relatos de la vida marinera. Rememoré la idea que del mar me imbuyera Alfredo al regresar de su visita a la playa (1967: 132).

> Involuntariamente evocaba con frecuencia su presencia, su sutilísima perspicacia, el sentido de nuestras conversaciones... Su evocación concluía siempre en sus antebrazos, morenos, mórbidos, estrepitosamente plásticos y rotundos (1967: 189).

> Así permanecí un rato, absorto, renovando en mi mente los primeros años de mi vida, el latente sabor de mi primera amistad (1967: 277).

2. Ritmo

El ritmo narrativo global del texto se establece al observar las relaciones existentes entre el tiempo de la fábula (TF) y el tiempo de la historia (TH). Según Mieke Bal, cualquier narración puede ser dividida en secciones, cada una de las cuales corresponde a un *tempo*. En el texto podemos encontrar elipsis, escena, resumen, pausa y deceleración.

Una elipsis es la "omisión en la historia de una parte de la fábula" (Bal, 1998: 78). Estamos ante la presencia de una escena cuando se nos narra un acontecimiento, por ejemplo, a través del diálogo; entonces podemos suponer que el TF es más o menos igual que el TH. El resumen es la condensación de uno o varios acontecimientos a través de pocas palabras; por tanto, el TF es mayor que el TH. Por otra parte, puede haber pausa o deceleración. Existe la pausa cuando un objeto (no un acontecimiento) nos es presentado detalladamente sin implicar esto ningún movimiento del TF: el TF es, en este caso, menor que el TH. La deceleración consiste en presentar un acontecimiento que dura un corto espacio temporal (TF) a través de largos párrafos o frases. Al igual que ocurre en la pausa, el TF es menor que el TH.

La historia de *La sombra del ciprés* se nos presenta alternando los *tempi* de escena y resumen. La escena es utilizada, por lo general, cuando se hace énfasis en un acontecimiento, o cuando se retratan las características de un personaje. Un ejemplo de escena encontramos en la narración de la primera cena de Pedro con la familia de don Lesmes. El maestro sondea con preguntas a Pedro para saber hasta dónde llegan sus conocimientos:

-¿Sabes leer, Pedro?- comenzó.
-Sí, señor.
-¿Sabes escribir?
-Sí, señor.
-¿Sabes sumar?
-Sí, señor.
-¿Sabes restar?
-Sí, señor.
-¿Sabes multiplicar?
-Sí..., señor.
-¿Sabes dividir?
-Sí, señor.
-¿Conoces la potenciación?
No, señor (Delibes, 1967: 18).

La escena es utilizada continuamente a lo largo de la narración y se intercala con el resumen. Por lo general se utiliza el *tempo* del resumen para condensar una sucesión de acciones que no son relevantes para la historia. Se resumen así los primeros años de la infancia de Pedro, los cinco años en casa del maestro después de la muerte de Alfredo o el tiempo pasado en la Escuela de la Marina. Veamos cómo se presenta el resumen de cada uno de estos acontecimientos respectivamente:

> Yo nací en Ávila, la vieja ciudad de las murallas, y creo que el silencio y el recogimiento casi místico de esta ciudad se me metieron en el alma nada más nacer (...) De mi niñez bien poco recuerdo. Casi puede decirse que comencé a vivir, a los diez años, en casa de don Mateo Lesmes, mi profesor (1967: 13).

> En aquellos años estudié con avidez, como si mi temperamento se alimentase exclusivamente de un ininterrumpido desfile de letras negras (...) Año tras año iba jalonando mi esfuerzo y mi vida con un nuevo avance intelectual, dando unidad y armonía a los muchos cabos de ciencia que en mi cerebro permanecían sin atar. Así hasta alcanzar el último curso (1967: 127).

> Ya en mi nuevo acomodamiento fueron desfilando los años. Progresó mi conciencia del mundo externo, conocí el mar, la vida en común, la atmósfera privativa de cien ciudades, pero todo resbaló por encima de mí sin que mi obstinada resolución, tomada al abandonar Ávila se alterase en absoluto (1967: 139).

La utilización de la pausa es también frecuente, ya que la narración se interrumpe constantemente para dar paso al comentario:

> Los muebles se parecían mucho a los de la sala de la casa de mi tío. En ambas, sobre todo lo demás, predominaban los asientos. En ésta había un pequeño sofá, forrado de raso rojo, lo mismo que las sillas y las butacas. Encima del sofá había un espejo con marco dorado (...) En un rincón un velador (1967: 15).

> La ciudad, ebria de luna, era un bello producto de contraste. Brotaba de la tierra dibujada en claroscuros ofensivos. Era un espectáculo fosforescente y pálido, con algo de endeble, de exinanido y de nostálgico (1967: 96).

El uso de la elipsis no es reiterado en el texto. Sin embargo, encontramos que se omiten las acciones que corresponden a los años que trascurren entre la experiencia de la Primera Guerra Mundial y el nombramiento de Pedro como capitán: "Y el tiempo siguió huyendo (...) Así alcancé el grado de capitán y encontré mi destino en el 'Antracita', que por entonces era un barco carbonero" (1967: 163).

A partir de este análisis de los distintos *tempi* utilizados en *La sombra del ciprés*, observamos que la historia se construye mediante la alternancia entre el resumen y la escena, de forma que el TH es mayor que el TF, en ciertas ocasiones, y en otras menor.

3. Los personajes

Hasta ahora, siguiendo el planteamiento de Mieke Bal, se ha utilizado constantemente el término actor, ya que no sólo los seres humanos pueden realizar acciones; también es factible que una cosa, un animal o un ente abstracto actúe en la fábula. Un personaje es un actor con características humanas distintivas, es "una unidad semántica completa" (Bal, 1998: 87). El objetivo que se persigue en la siguiente parte del análisis es estudiar la caracterización de los personajes.

Las características de los personajes pueden elaborarse a partir de cuatro principios de construcción. El primero de ellos, la repetición, consiste en la reiteración de las características del personaje de distintas formas. En segundo lugar, podemos observar cómo se construye un personaje mediante la acumulación de características; de forma que los datos que se han ido dando paulatinamente se complementen y formen así un todo. Por otra parte, las relaciones con los demás personajes determinan también la imagen de un personaje. Finalmente, puede haber un principio de transformación: los personajes también pueden cambiar, alterando así la caracterización que en un principio los definía.

Siguiendo los principios de construcción de personajes señalados por Mieke Bal, se presenta a continuación, la caracterización de los personajes de la historia de *La sombra del ciprés.*

a. Personaje principal: Pedro

Pedro es el personaje principal de esta novela. Hemos observado ya cómo la vida de este personaje es lo que se cuenta en la fábula. A través de la historia de *La sombra del ciprés* se van presentando paulatinamente las características de este personaje.

La primera alusión al carácter de Pedro la encontramos en las primeras líneas del texto. La comparación que se hace entre la ciudad de Ávila y Pedro, indica un primer acercamiento a su personalidad: "fue el clima pausado y retraído de esta ciudad el que determinó, en gran parte, la formación de mi carácter" (Delibes, 1967: 13).

Seguidamente, en *confrontación* con otro personaje, el tío Félix, se muestra la condición de niño de Pedro: "Los cascos del caballo martilleaban las piedras de la calzada rítmicamente, en tanto las ruedas, rígidas y sin ballestas, hacían saltar y crujir el coche con gran desesperación de mi tío y extraordinario regocijo por mi parte" (1967: 13).

Cuando Pedro y su tío llegan a casa del maestro, el tío le hace a Pedro subir las escaleras del edificio para preguntar si allí vive don Mateo. La vecina le responde a Pedro que el maestro vive abajo, en el entresuelo. Esto lleva a Pedro a pensar lo siguiente:

> Pensé, para mí, que en contra del sistema de mi tutor, si se ignora el piso de la persona que buscamos, resulta más provechoso preguntar abajo que subir hasta el último piso, para luego, a lo mejor, tener que volver a bajar (1967: 14).

El tío Félix pregunta directamente en el piso de arriba, porque espera que la condición económica del maestro le permita vivir allí, y no se imagina que viva en el entresuelo. Pedro es un niño; por eso su lógica funciona de otra manera. Su inocencia no le hace percatarse de tales sutilezas.

Por otra parte, las formas de actuar y pensar de Pedro y de Alfredo difieren de las que presenta la hijita de don Mateo, de tres años de edad. Durante una navidad el maestro realiza el tradicional nacimiento en su casa, y para darle vida coloca los peces de la pecera en el lago artificial del nacimiento. Pedro se burla de la inocencia e ignorancia de Martinita, quien no se da cuenta de lo inverosímil de aquellos peces que sobrepasaban en mucho el tamaño de los pescadores y pastorcitos. Pedro y Alfredo, un poco desilusionados, tratan de hacer lógica aquella descompensación de tamaños: "Sólo a fuerza de imaginación logramos taponar la brecha de nuestro desencanto, dando a los ingenuos pececitos rojos de la pecera la categoría suprema de ballenatos encerrados en un lago" (1967: 35-36). Pedro, a diferencia de Martinita, tiene la capacidad de distinguir entre lo que es posible o no. Sin embargo, sigue siendo un niño que se divierte con la posibilidad de dar vida a unos muñecos.

La conversación que mantiene el maestro don Lesmes con sus alumnos marca un cambio en la personalidad de Pedro. Mientras el maestro expone su discurso, Alfredo se ríe, pero Pedro escucha atentamente. A partir de ese acontecimiento Pedro considera que ha dejado de ser un niño, pues "Ahora [dice el adolescente] todo era distinto. Yo ya no sólo intuía, razonaba" (1967: 62).

Las preocupaciones, insomnios y pesadillas que asaltan a Pedro a partir de entonces revelan una personalidad hipersensible. Esta característica es la que define constantemente al personaje a lo largo de toda la narración, y se presenta en numerosas ocasiones a través de la repetición:

> ¿Y no era el señor Lesmes quien había moldeado a su gusto mi alma hipersensible? (...) ¿No era también este un cabo más de los que constituían mi temperamento complejo y turbio? (1967: 214).

> Por descontado que yo era un espíritu hipersensible y asimilé esta lección pesimista porque se adaptaba a mi manera de ser (1967: 224).

> ¿No estaría la verdad en un punto medio, entre el mundo indiferente y mi yo excesivamente subjetivo y apasionado? (1967: 225).

La personalidad de Pedro se define después de la muerte del amigo. Al decidir no involucrarse con los demás para no tener que sufrir su pérdida, se convierte en un hombre solitario, obsesionado por su temor a la muerte, aislado de las demás personas. Cuando concluye sus estudios en casa el maestro, ha aprendido que

> De una sociedad de dos, uno fatalmente ha de enterrar al otro. Sabía si quiera que la materia se desintegra, se desvanece, que es caduca, finita, limitada. Sabía que la sombra del ciprés es alargada y corta como un cuchillo (1967: 133).

Pedro no acepta que la muerte forme parte de la vida. No entiende el porqué del sufrimiento.

Sin embargo, Pedro sufre un cambio en su forma de pensar al conocer a Jane. El amor que siente por esta mujer le da la fuerza suficiente para desasirse de sus temores. En contra de lo que podríamos esperar, la muerte de su esposa no hace que retome su filosofía anterior, porque Pedro ha comprendido el significado del sufrimiento: "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 ella" (1967: 271). Como indica la frase que cierra la novela, la resignación, la fe y la esperanza son los tres elementos que, al final de la historia, caracterizan a Pedro: "Y por encima aún quedaba Dios" (1967: 278).

a. Personajes secundarios

Los personajes secundarios de *La sombra del ciprés* son presentados mediante la descripción escueta. El narrador los define rápida y concisamente al presentarlos, señalando sólo unos pocos rasgos. Las características de cada personaje secundario no sufren cambios a lo largo de la historia, sino que se reiteran continuamente a través de la repetición. Veamos cómo se caracteriza a cada uno de ellos:

- Don Mateo Lesmes

> Era don Mateo un hombre bajito, de mirada lánguida, destartalado y de aspecto cansino (1967: 16).

> Don mateo tenía la carrera de maestro, carrera que explotaba de una manera original. Era, además, el prototipo del maestro de reglas fijas, inconmovibles, y de mezquinos horizontes (1967: 18).

- Doña Gregoria

Pero doña Gregoria era además un ama de casa excepcional. Si exceptuamos su mutismo hermético, que únicamente se rompía cuando había de pedir o criticar algo (1967: 25).

Tenía que decir algo: criticar o pedir, pero algo había; se barruntaba en las prisas que se dio para que todo estuviese dispuesto y el temblor de su labio inferior reteniendo la palabra (1967: 81).

Doña Gregoria, como un eco sincero y fiel de su marido, era también una mujer tristona (1967: 26).

- Martinita

Martinita era una mocosa de tres años como tantas otras. Parlanchina en grado sumo, como si adivinase ya que desde su pubertad tendría que empezar a medir las palabras (1967: 26).

- Alfredo

El muchacho era rubio, muy rubio, casi albino y con un gesto de cansancio en la mirada que infundía compasión. Sin embargo, existía una atracción indefinible en su figurita frágil y pálida que animaba a ponerlo sobre un piano como si fuese una estatuilla de porcelana (1967: 27).

Alfredo era observador, aunque pocas veces encontraba justificación a los detalles y acontecimientos que observaba diariamente. Para él todo eran hechos positivos, sin causas ni efectos (1967: 50).

A él, contrariamente, no le afectaba nada de lo que me ponía en guardia a mí. Aparentaba estar seguro de sí mismo respecto a la

suficiencia de sus reservas físicas. Sí tosía, 'todos tosían', si pesaba poco, 'había infinitos que pesaban menos que él' (1967: 91).

- Luis Bolea

Bolea era, ante todo, un hombre comprensivo. Y en segundo término uno de esos hombres para quienes la vida es una sonrisa y la sombra bajo la cual caminan es redonda, amable y feraz (...) Otra particularidad de Luis Bolea era la de fumar siempre un ínfimo tabaco liado 'porque le compensaba tener el pitillo entre los labios en la milésima de segundo en que le apetecía (1967: 190-191).

- Doña Sole

Doña Sole no temía a la lluvia fina ni al frío. Salió de casa con su habitual indumentaria sin otro socorro que una capita negra, de punto, que soportaban sus hombros huesudos. Su chavita, también negra, la acompañó en este paseo. Se apoyaba en ella a cada paso, lo que hacía que nuestro caminar fuese lento y solemne como el de un desfile procesional (...) A Doña Sole además de la trompetilla era necesario hablarla a gritos para que entendiese (...) También sus palabras eran blancas como sus canas, y pensé que aquella mujer iba a regalarme con un copioso maná de experiencia (1967: 228-229).

- Jane

Ella era atractiva, ingenua, instintivamente cordial; para mí era la única mujer que había tratado y, curiosamente, la única también que en su ser físico me parecía que compendiaba todos los encantos exigibles (1967: 181).

A través de estas pruebas textuales hemos podido observar cómo se caracterizan los personajes, atribuyéndoles determinadas cualidades. Independientemente del papel que estos jueguen en la narración, el narrador

los describe con pocas palabras, y, por lo general, cuando retoma a un personaje, no lo describe a partir de otras características, sino que repite, de forma distinta, las ya señaladas.

4. Espacio

El espacio es el lugar vinculado, relacionado con ciertos puntos de percepción. Un personaje o el narrador, como punto de percepción, observa y reacciona de determinada manera ante él. Según Mieke Bal, se puede analizar la construcción del espacio de la misma manera que se estudia la construcción de los personajes; es decir: mediante los principios de repetición, confrontación, transformación y la acumulación de características.

En *La sombra del ciprés*, el ambiente y los paisajes se presentan siempre subjetivamente. El narrador o los personajes perciben el espacio de determinada forma de acuerdo con su estado de ánimo:

> Una campana rompió, de pronto, el silencio de la madrugada, llamando a la primera misa. Era un tañido alegre, retozón, pero mi ambiente interior lo transformaba en lóbrego. Me percaté entonces de que la alegría es un estado del alma y no una cualidad de las cosas; que las cosas en sí mismas no son alegres ni tristes, sino que se limitan a reflejar el tono con que nosotros las envolvemos (1967: 98).

Ávila es el ambiente que se describe con mayor detalle a lo largo de la novela. Esto se debe a la identificación que existe entre el personaje principal, Pedro, y la ciudad: "el clima pausado y retraído de esta ciudad [fue] el que determinó, en gran parte, mi carácter" (1967: 13).

La construcción del espacio de la ciudad de Ávila se realiza a través de estos principios la repetición y la acumulación. Por otra parte, es significativo el hecho de que los adjetivos calificativos que se utilizan en la descripción de la ciudad, son, por lo general, abstractos, y esto obedece a la intención de parangonar las características del personaje con las de la ciudad. Veamos cómo se presenta el paisaje de Ávila de acuerdo con la situación que vive el protagonista:

Así es la ciudad en un momento de alegría de Pedro durante el primer verano que pasa en compañía de Alfredo:

> Ávila renacía bajo la cálida caricia de mayo; sus torres, apuntadas de sol, modificaban por completo el aspecto general de la ciudad. (Diríase que se trataba de un muerto resucitado, dispuesto a vivir la nueva vida en la integridad que absurdamente había desperdiciado antes) (1967: 48).

Durante uno de los paseos dominicales en compañía de don Lesmes, Martinita y Alfredo, Pedro percibe así la ciudad:

> La ciudad amurallada, quieta en aquella tarde de noviembre, ofrecía desde allí un aspecto sugestivo y misterioso. Caía por sus extremos como si estuviese colocada a horcajadas de alguna gigantesca cabalgadura. La catedral y otros edificios altos se empinaban, destacando sobre las casas vecinas, lo mismo que los días excepcionales del año transcurrido resaltaban en mi memoria sobre la uniformidad gris de los demás (1967: 57).

Cuando se inicia la segunda temporada de verano que Alfredo y Pedro pasan juntos, Pedro espera que la naturaleza ofrezca las mismas características que el verano anterior; sin embargo, esto no es posible, ya

que su situación interior ha cambiado debido a las palabras del maestro sobre su filosofía de vida:

> El valle de Amblés tenía este verano otro color; era diferente la luz del sol; la corriente terrosa del Adaja inundaba parte de los marjales; hasta la fábrica rumorosa y sugestiva estaba mal armada de una diferente arquitectura, más gris ya amazacotada, con un reflejo adecuado de mi inaudita luz interior (1967: 87).

El paisaje se presenta así el día del entierro de Alfredo:

> Habíamos salido a la carretera del cementerio. Los árboles vigilaban desde las cunetas a ambos lados del camino. La perspectiva no ofrecía más que nieve por todas partes. Nieve helada, crujiente, blanca. Nieve, sólo nieve por todas partes (1967: 115).

Después de la muerte de Jane, Pedro regresa a Ávila. Éstas son las descripciones que se hacen de paisaje:

> Cuando me apeé en Ávila y contemplé su rígida fisonomía a la luz incierta de un amanecer de febrero, sentí una cálida humedad en los ángulos internos de mis ojos. La ciudad se había rebozado de nieve para obsequiar con sus mejores galas mi llegada (...) Ya tenía el Adaja ante mí; un Adaja imponente, aunque adormecido bajo una muelle colcha de nieve. Los marjales del estío servían ahora de lecho a sus aguas congeladas. Pasé junto a la fábrica sin detenerme, sin mirarla casi (1967: 274-275).

Como hemos visto, el paisaje de Ávila se construye a partir de los estados de ánimo del protagonista Pedro. Los demás ambientes exteriores no se describen tan extensamente, sino que en muchas ocasiones apenas se menciona el lugar geográfico en que se desarrollan las acciones. Al igual que ocurre con los personajes secundarios, las descripciones del paisaje y de los

interiores son concisas, y su finalidad es ofrecer ciertos datos específicos que permitan saber dónde ocurren los acontecimientos:

> Las costas de Irlanda estaban próximas; se dibujaban tenuemente, como suavizadas por un difumino, en la lejanía gris de aquel atardecer de invierno. La mar saltaba, excitada, bronca, rizada por el viento huracanado. Las olas se encrespaban, barrigudas, furiosas sobre la inestable superficie, y reventaban seguidamente, como si contuviesen dentro alguna materia explosiva (1967: 150).

> La mar se rizaba a olas tumbadas y anchas, agitadas por un movimiento interno de majestad humillada, como la tersura de una sábana quebrada en mil pliegues por la retozona actividad de un animalito apresado debajo; ondulándose aquí y allá pero sin llegar a romper del todo (1967: 164).

> Marchábamos por las calles recién regadas, emparedados entre una hilera de coches de distintas formas y colores (1967: 183).

> Entramos en el merendero. A derecha e izquierda, en un grato desorden, se levantaban del suelo hasta una veintena de rústicas mesas de madera, rodeadas de banquetas por todas partes. Un poco al fondo se veían unos departamentos semi reservados circundados por un seto de boj (1967: 175).

El ambiente funciona como marco de la narración, se menciona y describe someramente para introducir las acciones que se van a desarrollar.

5. Focalización

El término "focalización" se refiere a "las relaciones entre los elementos presentados [en la historia] y la concepción a través de la cual se presentan" (Bal, 1998: 108). Un focalizador es un agente que contempla los objetos o

acciones que son narrados en la historia. Según Mieke Bal, en un texto narrativo pueden existir dos tipos de focalizadores: focalizador interno y focalizador externo. La focalización interna es realizada por un personaje que actúa en la fábula. El focalizador externo está situado fuera de la fábula, el narrador es un agente anónimo.

En *La sombra del ciprés* la focalización es externa, ya que la realiza el narrador. Este agente relata, desde su punto de vista, los acontecimientos, describe las características de los personajes y de los espacios. Además realiza juicios de valor respecto a los elementos que focaliza. Se utilizan dos técnicas para presentar la focalización del narrador. Una de ellas es la de introducir las opiniones del narrador entre paréntesis, aislándolas del resto de la narración a manera de apartes:

> Don Mateo tenía otras manías además de las dichas. (Siempre he dado importancia a las manías, porque estimo que ellas son las que definen un carácter) (Delibes, 1967: 23).

> Ya en la ribera del río se intensificaba la diversión (Hay algo en el agua y en el fuego que atrae singularmente la atención de los niños) (1967: 49).

> Los mismos incondicionales del gallito se sentían llenos de esa morbosa sensación placentera que produce la caída del ídolo. (Existe en esta clase de amistad jerárquica, donde uno está por encima de los demás, una secreta y recóndita esperanza de ver llegar la hora en que el déspota caiga, se derrumbe, impulsado por la figura más obscura y anodina del grupo. Es el mismo placer enfermizo que lleva al pueblo a aplaudir la caída del dictador que ellos auparon un día con el propio esfuerzo) (1967: 141).

También encontramos la presencia de la focalización del narrador cuando éste introduce ciertos adjetivos o adverbios (los destacamos en cursivas) que califican las acciones del personaje:

> Bullía en mi cerebro una vaga conciencia de culpabilidad. 'si nos sorprenden iremos a la cárcel' pensaba *tontamente* (1967: 94).

> Progresó mi conciencia del mundo externo, conocí el mar, la vida en común. La atmósfera privativa de cien ciudades, pero todo resbaló por encima de mí sin que mi *obstinada* resolución tomada al abandonar Ávila se alterase en absoluto (1967: 139).

> El señor Lesmes aprovechó la coyuntura para hincar en nuestras almas uno de aquellos *lapidarios* apotegmas a que era tan *aficionado* (1967: 79).

D. Texto: palabras

Anteriormente hemos definido el texto narrativo como aquel "en el que un agente narrativo cuenta una historia" (Bal, 1998: 125). En este apartado estudiaremos a este agente, el narrador, el cual formula los signos lingüísticos que conforman el texto.

1. Narrador

Mieke Bal no está de acuerdo con la tradicional división de novelas narradas en tercera o primera persona. Según la autora, aun cuando el narrador no se mencione a sí mismo en el proceso, éste está presente como un yo tácito ya que emite el lenguaje que conforma el texto. Por eso, el sujeto

que narra "desde el punto de vista gramatical, siempre será una 'primera persona'" (Bal, 1998: 127).

Partiendo de estas premisas, Bal elabora una distinción de dos tipos de narradores: el narrador externo y el narrador personaje. El narrador personaje es aquel que "nunca se refiere explícitamente a sí mismo como personaje" (1998: 128). Por otra parte, el narrador personaje es aquel que habla sobre sí mismo pero no figura en la fábula, pues es él quien la narra: este narrador aparece vinculado a un personaje.

Al analizar *La sombra del ciprés*, encontramos la presencia de un narrador personaje a lo largo de toda la obra. Este narrador relata la fábula de su vida; por lo tanto se vincula directamente con el personaje Pedro. La primera frase del texto nos indica ante qué tipo de narrador estamos: "Yo nací en Ávila" (Delibes, 1967: 13).

Al estudiar el texto nos percatamos también de que en algunos fragmentos de la narración se hace uso de una especie de naturalismo, aunque tenue, bastante tenue que resalta el carácter sombrío y truculento de varios de los acontecimientos que se relatan:

> Alfredo seguía sonriente. Se abrazó a él su madre, incorporándole. Cuando le soltó, el busto de mi amigo se desplomó, rígido y pesado, sobre la almohada, escurriéndole un hilillo de saliva rosada por la comisura izquierda de la boca (1967: 110).

> Se le atribuía a la Bruna una fecundidad asombrosa. Había quien afirmaba que la Bruna había llenado de hijos las cunetas de todas las carreteras de España. Nunca le preocupaba el momento. Traía el hijo por sus propios medios ahí donde la sorprendía el trance. La criatura,

con el cordón umbilical colgando, era adoptada siempre en el pueblo más próximo al lugar del parto (1967: 52).

2. Niveles de narración

Se utilizan a lo largo del texto dos niveles de narración: el estilo directo y el texto del narrador. El estilo directo se utiliza por lo general cuando el narrador presenta ciertas escenas a través del diálogo. De esta manera reproduce textualmente las palabras del personaje:

> Me senté en la roca, junto a ella. Ella se sentó también.
> - Usted creerá en Dios, ¿verdad?
> La miré sorprendido.
> -¿Es usted católica?
> Sí; mi madre era irlandesa (1967: 173).

Observamos la utilización del nivel de narración llamado texto del narrador cuando "las palabras del actor no se presentan como *texto* sino como acto" (Bal, 1998: 147):

> A la hora de comer, doña Gregoria se presentó indignada (Delibes,1967: 71).

> Acto seguido don Felipe se puso a cantar la maravillosa perspectiva de la villa oteada desde Cuatro Postes (1967: 69).

> Empezaba a encontrar un sabor insospechado en esas conversaciones fútiles que de siempre había odiado (1967: 168).

3. Descripción

En un texto no sólo se narran las acciones de los personajes, sino que también se describen los lugares donde aquellas se desarrollan. Para Mieke Bal una descripción es un "fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos" (1998: 135). Podemos considerar un fragmento como descriptivo cuando ésta es la función que predomina, y cuando pueden encontrarse fragmentos fundamentalmente descriptivos u otros que son mezcla de descripción y narración.

En *La sombra del ciprés* predominan las descripciones metafóricas: a través de la comparación y la metáfora el narrador presenta los objetos que forman parte del lugar donde se realiza la acción. Léanse las siguientes pruebas textuales:

> Las ventanas clausuradas eran ojos con los párpados vencidos (Delibes, 1967: 95).

> La ciudad, ebria de luna, era un bello producto de contraste (1967: 96).

> Todo raspaba, arañaba, como raspan y arañan las cosas prácticas. No existía una cortina, o una estera, o una colcha, o una lámpara con una cretona pretenciosa. Allí todo era rígido como la vida y útil como la materialidad del dinero lo es a los espíritus avaros (1967: 19).

Por otra parte, al igual que en algunos pasajes de la narración, observamos cierto naturalismo en las descripciones. La descripción que se hace del mercado de Ávila es bastante grotesca:

> Había allí rebaños de vacas, de yeguas, de marranos negros. Aquí y allá se alzaba la voz de un quincallero voceando sus bagatelas. Entremezclados con la muchedumbre, multitud de lisiados pregonaban sus muñones o sus desperfectos físicos, como si se tratase de otra mercancía, para llamar a la caridad a los asistentes (1967: 52).

También se observa cierto naturalismo cuando se hace referencia al acontecimiento de la muerte y se describe el proceso de amortajamiento del cadáver de 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 a un muerto. Las articulaciones habían perdido su flexibilidad, los miembros todos habían aplomado, la rigidez convertía al cuerpo en un garrote sin elasticidad, de una sola pieza (1967: 112).

CAPITULO II

EL CAMINO

A. La fábula

1. Ciclo Narrativo

La fábula de *El camino* relata la vida de Daniel, un niño que debe abandonar, a su pesar, el pueblo donde nació y creció para ir a la ciudad a progresar. La fábula narra los acontecimientos importantes de la vida de Daniel desde los tres años hasta los once, momento en que sale del pueblo. Veamos cómo se desarrolla el proceso de la fábula a través de los acontecimientos.

a. Los acontecimientos

Cuando Daniel tiene tres años, su padre, después de haber terminado sus trabajos, suele sentarse con él al fuego de la chimenea para contarle historias. Al niño le encanta escuchar la anécdota del origen de su nombre. El padre le explica que se llama como el profeta al que los leones no habían matado en el pozo, porque "les vencía sólo con los ojos; sólo con mirarles; tenía en los ojos el poder de Dios" (Delibes, 2002: 36)

Desde pequeño Daniel solía, al ir a su cuarto para dormir, escuchar a hurtadillas las conversaciones que tenían sus padres en el piso de abajo. En

cierta ocasión, cuando Daniel tiene seis años, oye a su padre explicarle a su madre cuáles son los proyectos que tiene para Daniel.

El padre desea que Daniel vaya a la ciudad a estudiar para que progrese y no sea un simple quesero como él. La madre le replica que no tiene suficiente dinero para enviar al niño al internado, pero el padre insiste diciendo que él ahorrará lo suficiente. La madre de Daniel se queja, porque va a quedarse sola: "Es nuestro único hijo. Si siquiera tuviéramos una niña. Pero mi vientre está seco, tú lo sabes. (...) he quedado estéril después del aborto" (2002: 13). Daniel no entiende las palabras de su madre, y se pregunta qué significado tendrán.

A Daniel le duele muchísimo que su padre se haya distanciado de él al crecer, y que ya no le cuente historias ni le haga arrumacos. Esto ocurrió cuando su padre "se dio cuenta de que el chico ya podía aprender las cosas por sí" (2002: 37). Además, su padre se ha vuelto malhumorado; el afán por el dinero y el ahorro para que el hijo pueda ir a estudiar a la ciudad han endurecido su corazón. Daniel no entiende por qué su padre tiene que sufrir tanto para lograr que su hijo progrese, pues él no desea irse del pueblo.

Daniel conoce a Roque, el Moñigo, antes de comenzar la escuela. Se hace muy amigo de él, entre otras cosas, porque le impresiona su fuerza física. Un día Daniel presencia cómo la hermana de Roque, la Sara, castiga al amigo por haberse portado mal. Como Roque desde pequeño "fue refractario al Coco, al Hombre del saco y al Tío Camuñas" (2002: 17), su hermana Sara emplea otro método educativo; no el de asustarlo con esos seres fantásticos. Daniel presencia un día cómo Sara encierra a Roque en el pajar y le lee, con voz trémula, las "letanías" del devocionario obligándole a

responder: "[Dice Sara] Cuando mis ojos vidriados y desencajados por el horror de la inminente muerte, fijen en vos sus miradas lánguidas y moribundas... [Y responde el muchacho] -Jesús misericordioso, tened compasión de mí" (2002: 19). Daniel se asusta mucho, y se impresiona con el hecho de que su amigo le cuente que el castigo no le causa el menor temor.

Sin embargo, un día que Roque y Daniel salen a dar un paseo por el campo, Roque le confiesa a su amigo cuál es su temor: "a mí me dan miedo las estrellas y todas esas cosas que no se abarcan o no se acaban nunca. Pero no lo digas a nadie, ¿oyes? Por nada del mundo querría que se enterara mi hermana Sara" (2002: 29). Estas confidencias y la desmesurada fuerza de Roque, el Moñigo, le inspiran respeto a Daniel, y así su amistad se afianza.

Al entrar en la escuela, a los siete años, Daniel recibe su sobrenombre. Germán, el Tiñoso, al hablar de Daniel con los demás niños, formula este comentario: "Fijaos –dijo-; lo mira todo como si le asustase" (2002: 40). Y otro niño completa: "Mira lo mismo que un mochuelo" (2002: 40). Desde entonces a Daniel se le conocerá como Daniel, el Mochuelo.

Germán, el tiñoso, se hace muy amigo de Roque y de Daniel a partir de ese momento por dos razones: Roque lo defiende de los demás niños que se aprovechan de su debilidad para pegarle; y Germán, que conoce mucho de pájaros, enseña a ambos dónde hay nidos de aves en el valle.

En este trío de amigos se establece una jerarquía de acuerdo a la cantidad de fuerza que posee cada uno. Roque es el cabecilla, Daniel ocupa

el segundo lugar y Germán es el último. Eso no significa que a cada uno no se le reconozca por sus habilidades: mientras el Roque es capaz de ganarle una pelea a un hombre de veinte años, Germán es el niño que conoce más sobre pájaros en todo el pueblo, y Daniel corre más rápido que los otros dos.

Un día los tres amigos están en el campo cuando ven pasar una cigüeña. Germán dice que debe ser que le trae un niño a una de las mujeres del pueblo. Roque, asombrado, les explica que lo de la cigüeña es mentira y que las mujeres para tener un hijo paren, como los conejos, pero con mucho dolor: "Mi madre se murió de lo mucho que le dolía cuando yo nací. No se puso enferma ni nada; se murió del dolor" (2002: 67). Además, Roque, encantado por la atención que le prestan sus dos amigos, les explica cómo son los niños al nacer: "Los niños nacen con el cuerpo lleno de vello y sin ojos, ni orejas ni narices. Sólo tienen una boca muy grande para mamar" (2002: 68). Daniel, entonces comprende lo que significaba que su madre tuviera el vientre seco, y además siente un profundo amor por ella, que se sacrificó para darle la vida: "de cuanto sabía de 'eso', era esto lo que más le agradaba; el saberse consecuencia de un gran dolor y la conciencia de que ese dolor no lo hubiera esquivado su madre, porque deseaba tenerle precisamente a él" (2002: 68).

Una noche los tres amigos deciden saltar la tapia de la casa del Indiano para robarse unas manzanas de la huerta. Mientras Roque zarandea el árbol para que caigan las manzanas, la Mica, hija del Indiano, los descubre. A pesar de lo que ellos esperan, la Mica no los entrega a la policía, sino que les regala dos manzanas a cada uno y les dice que la próxima vez se las pidan a ella. A partir de ese momento Daniel se enamora de la Mica sin importarle que ésta le lleve diez años de edad.

La Mariuca, una niña dos años menor que Daniel, suele atosigar a éste constantemente pidiéndole que la deje acompañarlo en sus juegos con Roque y Germán. Daniel no soporta que la Mariuca quiera inmiscuirse en cosas que a ella no la atañen, pues es una niña, y la desprecia. La Mariuca le dice que él no la quiere, porque le gusta la Mica, y celosa se aleja de Daniel.

Para Daniel es fundamental tener una cicatriz que muestre la valentía del hombre. Una tarde de lluvia, cuando Daniel tiene ocho años, Roque cuenta que la cicatriz que lleva en el brazo se la produjo una "esquirla de metralla" (2002: 98) de una bomba que estalló cerca de él cuando tenía seis años, y su hermana lo llevaba corriendo al refugio del bosque. También el Tiñoso tiene una cicatriz; con las espinas de una zarza se rajó el lóbulo de una de las orejas quedándole separado porque no quiso que el médico se la cosiese. Además, Roque cree firmemente que su cicatriz sabe salada, porque se la hizo con metal e invita a los niños a comprobarlo. Por otra parte, Germán afirma que eso no es posible y que la cicatriz de Roque sabe salada igual que la suya por el sudor, e igualmente les dice a sus amigos que lo comprueben. A Daniel le entristece profundamente no tener una cicatriz como sus amigos.

Un tiempo después el tío de Daniel le envía a su padre un Gran Duque, un búho gigante. El padre de Daniel decide llevar al niño por primera vez a cazar. Daniel está contentísimo por la confianza que su padre deposita en él. Así se van a cazar milanas con el Gran Duque. Uno de los perdigones le da a Daniel en la mejilla haciéndole sangrar. Su padre se preocupa al darse cuenta, pero cuando se percata de que no ha sido grave corre, alborozado, a buscar las milanas que han caído. Daniel le pregunta insistentemente a su

padre si le quedará cicatriz en la mejilla, y ante la negativa de su padre (quien piensa que eso le preocupa a Daniel) el niño se entristece, pues seguirá sin tener la cicatriz que tanto desea.

En una ocasión los tres amigos hacen una travesura que les vale un tremendo castigo por parte del maestro. Deciden meterse en el túnel por donde pasa el tren y defecar en el momento en que este atraviese el túnel. Cuando salen del túnel se dan cuenta que sus pantalones han sido destrozados por el tren y tienen que volver desnudos al pueblo. Don Moisés, el maestro, los castiga dándoles regletazos en las manos y obligándoles a cargar el peso de gruesos libros. En otra ocasión Germán le quita a su padre, el zapatero, la lupa con que trabajaba, y se dedica a jugar con ella con Roque y Daniel. Cuando se cansan de ver las cosas distorsionadas a través de la lupa, la colocan al sol y queman levemente al gato de una de las vecinas del pueblo. El maestro les aplica el mismo castigo. Daniel no entiende por qué es reprendido, cree sus travesuras no son tan terribles y no se comparan con el castigo que recibe por ellas. Finalmente, concluye que los mayores también se equivocan, y que en ocasiones utilizan mal la justicia: "La gente en seguida arremete contra los niños, aunque muchas veces el enojo de los hombres proviene de su natural irritable y suspicaz y no de las travesuras de aquéllos" (2002: 138).

Para deshacerse de los castigos del maestro y de Sara, a Roque se le ocurre la idea de casarlos. Daniel cuenta entonces con nueve años. Los tres niños, entusiasmados con la posibilidad de que los castigos del maestro disminuyesen, pues Roque sería su cuñado y ellos dos los mejores amigos del cuñado del maestro, escriben una carta al maestro haciéndose pasar por Sara:

"Don Moisés, si usted necesita una mujer yo necesito un hombre. Le espero a las siete en la puerta de mi casa. No me hable jamás de esta carta y quémela. De otro modo me moriría de vergüenza y no volvería a mirarle a usted a la cara. Tropiécese conmigo como por casualidad. Sara" (2002: 152).

Cuando el maestro se aparece por casa de Sara al día siguiente, le dice que también está enamorado de ella. La chica no entiende nada, pero le gusta el cortejo de don Moisés, y cuando éste le pregunta si se ha fijado en lo hermosos que son sus ojos, Sara le responde, tratando de decir algo bonito y culto, con una de las letanías que utilizaba para castigar a Roque:

-¿A ver si has aprendido ya cómo son tus ojos, nena?
-¡Qué cosas tiene don Moisés! –dijo (...)
Sin duda la Sara quería recordar algo bonito que hubiese leído, algo elevado y poético, pero lo primero que le vino a las mientes fue lo que más veces había repetido
-Pues... mis ojos son... son... vidriados y desencajados, don Moisés (2002: 157).

Después de año y medio de noviazgo el maestro y Sara se casaron; sin embargo, sus amores no cambiaron en nada las reprimendas que dirigían a los muchachos.

Tres años después de haber entrado a robar manzanas en casa de la Mica, a Daniel sigue gustándole la chica. Un domingo, cuando Daniel va a misa, la Mica estaciona el coche y lo invita a subir en él para que no tenga que hacer el camino hasta la iglesia. Al enterarse de que es el hijo del quesero, le encarga a Daniel que le lleve dos quesos a su casa por la tarde. Al llevar el encargo a casa de la Mica, Daniel piensa que ahora sí quiere progresar como dice su padre. Así, estudiando en la ciudad y convirtiéndose en todo un señorito, la Mica lo querrá. A Daniel no le importan los diez años

de edad que le lleva la Mica, cree que la única razón que puede separarlo de ella es la brecha entre las distintas clases sociales a las que pertenecen.

Daniel sale de la casa de la Mica y se encuentra con la Mariuca que lo espera. La Uca-uca le pregunta a Daniel por qué ha tardado tanto, y le dice que ella lo quiere y la Mica no, porque es mucho mayor que él. Daniel la desprecia, como siempre, diciéndole que ella es fea porque no tiene "cutis" como la Mica, sino un montón de pecas en la cara.

En cierta ocasión don José, el cura y la Lola, la Guindilla mayor, reúnen a los niños del pueblo para formar un coro que cante durante las fiestas patronales. A Roque y Germán los excluyen del coro, porque su voz ha comenzado a cambiar y desafinan. Éstos se burlan de Daniel llamándole marica. Al principio Daniel se siente muy ofendido, pero después decide que habrá otro momento para demostrarles que él es tan hombre como ellos. Durante la misa, después de cantar, Daniel escucha atentamente las palabras del cura:

> -Hijos, en realidad, todos tenemos un camino marcado en la vida. Debemos seguir siempre nuestro camino, sin renegar de él –decía don José- (...) Algunos –dijo- por ambición, pierden la parte de felicidad que Dios les tenía asignada en un camino más sencillo. La felicidad –concluyó- no está, en realidad, en lo más alto, en lo más grande, en lo más apetitoso, en lo más excelso; está en acomodar nuestros pasos al camino que el Señor nos ha señalado en la tierra. Aunque sea humilde (2002: 176-177).

Este acontecimiento marca profundamente a Daniel, quien siente que el camino que va a seguir al irse a la ciudad a estudiar, no es el que Dios tenía preparado para él. La ambición de su padre, cree Daniel, es la causa de que cometa este error.

Al salir de la Misa, Daniel ve a la Mica con su novio. Enfurecido por esto y porque unos niños vuelven a llamarle marica, Daniel se sube a la cucaña para alcanzar la moneda de cinco duros que se había colocado en la punta con motivo de las fiestas, y así demostrar a todos que es un hombre. La madre de Daniel y la Mariuca le gritan desesperadas desde abajo, pero él, enfurecido, sigue subiendo hasta alcanzar la moneda. Al comenzar a bajar se deja resbalar por la cucaña quemándose las manos y las pantorrillas. Cuando toca tierra la Mariuca se abraza a sus piernas llorando.

Tres meses antes de que Daniel abandone el pueblo para irse a la ciudad, el padre de la Mariuca -Quino- y Lola -la Guindilla mayor- se hacen novios y deciden casarse. Daniel, quien ya no desprecia a la Mariuca después de haberla visto tan asustada el día de las fiestas del pueblo, conversa con ella y le pregunta si está de acuerdo con la decisión de su padre. Daniel se da cuenta de la afinidad que existe entre ellos; ambos deben seguir un camino que no desean:

> Después de hablar se dio cuenta el Mochuelo de que se habían cambiado las tornas (...) Y comprendió que entre él y la Uca-uca surgía de repente un punto en común de rara afinidad. Y que no lo pasaba mal charlando con la niña, y que los dos se asemejaban en que tenían que acatar lo que más convenía a sus padres sin que a ellos se les pidiera opinión (2002: 191).

Poco tiempo antes de la marcha de Daniel, muere su amigo Germán, el Tiñoso. Estaban los tres en el río cuando vieron un tonto de agua. Germán se resbaló al querer atrapar al animal, y se dio un golpe en la nuca quedando inconsciente. Roque lo lleva cargado hasta su casa, y el médico informa a los padres de Germán que el niño tiene fracturada la base del cráneo. Ocho horas después Germán muere.

A Daniel esto le produce una gran tristeza; sin embargo, no se atreve a llorar, pues su amigo Roque, quien piensa que un hombre jamás debe llorar, lo mira repetidamente observando su actitud. Cuando su padre aparece en casa de Germán, le advierte que, si no deja de hacer "diabluras" (2002: 199), acabará como su amigo. Daniel se siente enojado por la poca comprensión e insensibilidad de su padre:

> Su padre no quería darse cuenta de que cuando sobrevino el accidente no intentaban diablura alguna, sino, simplemente, matar un tonto de agua. Ni advertía tampoco que lo mismo que él le metió la perdigonada en el carrillo la mañana que mataron al milano con el Gran Duque, podría habérsela metido en la sien y haberle mandado al otro barrio. Los mayores atribuían las desgracias a las imprudencias de los niños, olvidando que estas cosas son siempre designios de Dios y que los grandes también cometen, a veces, imprudencias (2002: 199).

Este acontecimiento provoca un gran cambio en Daniel, que comienza a dejar de ser un niño, pues "Algo se marchitó de repente muy dentro de su ser: quizá la fe en la perennidad de la infancia" (2002: 200).

La tarde anterior a su partida hacia la ciudad, Daniel se despide de las gentes de su pueblo en compañía de su padre. Cuando llega a casa prepara la maleta junto con su madre, quien llora porque su hijo se marcha. Cuando se acuesta, Daniel no puede conciliar el sueño en toda la noche, y durante ese tiempo recuerda sus vivencias con sus amigos y las peculiaridades de la gente de su pueblo.

Cuando se da cuenta, ya ha empezado a clarear. Daniel se levanta rápidamente al escuchar la voz de la Mariuca, quien ha venido a despedirlo ahora, porque después no podrá ir a la estación. Daniel se asoma por la

ventana y le grita a la Mariuca que no deje que nadie le quite sus pecas. La niña se marcha y Daniel, al encontrarse solo de nuevo, comienza a llorar.

b. El ciclo narrativo

El ciclo narrativo de *El camino* podemos determinarlo al señalar cuál es el deseo del actor Daniel. Como hemos visto al analizar los acontecimientos, Daniel no desea irse a estudiar el bachillerato a la ciudad, porque considera que quedarse en el pueblo es seguir su verdadero camino.

La realización del ciclo se produce al no poder llevar a cabo Daniel su deseo. Su padre está empeñado en que Daniel progrese, y el niño no se atreve a desafiar su autoridad.

El ciclo concluye con la marcha de Daniel al pueblo, porque no ha podido cumplir su deseo de quedarse.

2. Los actores

Para estudiar las relaciones que se establecen entre los distintos actores que forman parte del proceso de la fábula, partiremos del sujeto Daniel, a quien consideramos como el actor más importante de la fábula. Sin embargo, cuando sea necesario, se tomará como sujetos a otros actores. Veamos cómo se establecen estas relaciones a partir de los acontecimientos ya señalados.

1. Cuando tiene cinco años escucha una conversación de sus padres: el padre quiere enviarlo a la ciudad en cuanto cumpla los once años. La madre desea otro hijo, pero no puede porque tiene el vientre seco. Daniel no entiende el significado de las palabras de su madre.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Escucha la conversación que mantienen	Sus padres
Padre	Desea enviar a la ciudad a estudiar a	Daniel
Madre	Quiere tener otro	hijo

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
Su ignorancia e inocencia	No le permite entender las palabras de su madre a	Daniel
La falta de dinero	No le permite enviar a Daniel a la ciudad a	El padre
El vientre seco	No permite que tenga otro hijo	La madre

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
La capacidad de ahorro	Permitirá que envíe a estudiar a Daniel	El padre

2. Cuando Daniel crece, su padre se distancia de él, porque considera que el niño puede valerse por sí mismo. A Daniel esto le causa dolor y achaca la culpa de la separación al afán del padre por el ahorro.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Se entristece porque ya no lo trata igual que cuando pequeño	El padre

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
El padre	Se aleja porque considera que ya está grande	Daniel
El afán por el ahorro	Provoca que el padre se separe de	Daniel

3. Daniel conoce a Roque y se hace muy amigo de él porque le impresiona su fuerza.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Desea ser amigo de	Roque

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
Roque	Acepta ser amigo de	Daniel

4. En una ocasión, cuando Roque y Daniel apenas comienzan a hacerse amigos, Daniel escucha cómo Sara corrige a su hermano Roque encerrándolo en el pajar y leyéndole las "letanías" del devocionario por haberse comportado mal. Daniel se asusta con las truculentas palabras que pronuncia Sara.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Roque	No le gusta el castigo que le propina	Su hermana Sara
Daniel	Se asusta con las palabras de	Sara

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
Sara	Castiga a	Roque
Sara	Asusta a	Daniel

5. Roque le confiesa a Daniel cuál es su único temor: todo aquello que no se puede abarcar, lo infinito. Daniel lo comprende y promete guardarle el secreto.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Roque	Tiene miedo a lo	Infinito

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
Daniel	Comprende y guarda el secreto del temor de	Roque

6. Daniel conoce a Germán en la escuela y se hace su amigo, porque el niño conoce mucho de pájaros.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Se hace amigo de	Germán

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
Los conocimientos sobre pájaros de Germán	Permiten que se haga amigo de Germán	Daniel

7. Roque les explica a Daniel y a Germán qué significa que una mujer tenga el vientre seco y cómo nacen los niños. Daniel comprende entonces las palabra que sobre esto dijo su madre cuando él era pequeño, además, siente un profundo amor por el sacrificio que realizó su madre al darle la vida.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Comprende qué es lo que significa	Tener el vientre seco
Daniel	Aprende cómo	Nacen los niños
Daniel	Siente un profundo amor por su	Madre

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
Roque	Le explica cómo nacen los niños y que es tener el vientre seco a	Daniel

8. Daniel y sus amigos saltan la tapia de la casa del Indiano y tratan de robar unas manzanas. La Mica los descubre. Daniel se enamora de la Mica por su belleza.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel y sus dos amigos	Tratan de robar las manzanas de	La Mica
Daniel	Se enamora de	La Mica

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
La MIca	Impide que roben las manzanas	Daniel y sus dos amigos

9. La Mariuca persigue a Daniel para que la deje jugar con él. Daniel no soporta que ella se meta en cosas que no son propias de una mujer.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Mariuca	Quiere jugar con	Daniel

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
Daniel	Le dice que no quiere estar con ella a	Mariuca

10. Daniel se siente inferior a Roque y al Tiñoso por no tener una cicatriz como las de ellos.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Por no tener una cicatriz, se siente inferior a	Roque y Germán

11. Desde pequeño Daniel ha deseado ir de caza con su padre. El padre decide llevar al niño a cazar por primera vez. Daniel está contentísimo por la confianza que su padre deposita en él.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Desea ir a cazar con su	Padre
Daniel	Siente que confía en él su	Padre

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
El padre	Lleva a cazar a	Daniel

12. Mientras cazan, el padre le da un perdigonazo a Daniel en la mejilla sin querer. Daniel está contento, porque al fin tendrá su cicatriz, pero su padre lo desilusiona al decirle que no le quedará marca.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Padre	Hiere accidentalmente a	Daniel
Daniel	Se alegra porque al fin tendrá una	Cicatriz

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
El padre	Indica que no le quedará marca a	Daniel

13. Las travesuras de los niños (meterse en el túnel cuando pasa el tren y quemar al gato con una lupa) son castigadas por le maestro don Moisés.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Los tres niños	Quieren realizar	Travesuras

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
Don Moisés	No quiere que hagan travesuras y castiga a	Los tres niños

14. Los tres amigos engañan a don Moisés y a Sara para que se casen y así evitar ser castigados.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Los tres niños	Logran que se hagan novios	Don Moisés y Sara

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
Don Moisés y Sara	No dejan por eso de castigar a	Los tres niños

15. Tres años después del intento del robo de las manzanas, la Mica transporta en su coche a Daniel. Cuando éste le lleva los quesos a su casa cambia de opinión con respecto a si desea o no ir a la ciudad a estudiar: Daniel quiere progresar para poder pertenecer a la misma clase social que la Mica y así lograr que ésta le corresponda.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Desea ir a la ciudad a estudiar para lograr que corresponda su amor	La Mica

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
La Mica	Sin darse cuenta, hace que cambie de opinión	Daniel

16. El sermón del cura sobre el camino que debe seguir cada hombre hace reconocer a Daniel que no seguirá el camino adecuado al irse a estudiar a la ciudad.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Reconoce que no va a seguir el camino adecuado al irse a	La ciudad

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
El sermón del sacerdote	Permite que se percate de su error	Daniel

17. A la Mariuca no le gusta la idea de que su padre se case con Lola. Daniel se siente identificado con ella, porque a ninguno de los dos sus padres les han preguntado si están de acuerdo con sus decisiones: a Daniel su padre no le pregunta si desea ir a la ciudad a estudiar; a Mariuca su padre no le pregunta si desea tener a Lola como madrastra. Gracias a esta identificación nace entre los dos niños la amistad.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Mariuca	No quiere que se casen	Su padre y Lola
Daniel	No quiere que lo envié a la ciudad	Su padre

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
El padre de Mariuca	Se casa con	Lola

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
El padre de Daniel	Quiere enviar a la ciudad a	Daniel

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
El no sentirse tomados en cuenta	Permite que nazca la amistad entre	Daniel y Mariuca

18. Cuando muere el Tiñoso el padre de Daniel le advierte a éste que, si no tiene cuidado, le ocurrirá lo mismo que a Germán por hacer travesuras. Daniel se siente triste y cree que su padre es injusto con él.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Está triste por la muerte de	Germán
Daniel	Cree que es injusto con él su	Padre

Actor-oponente	Función	Actor- receptor
El padre de Daniel	No comprende a su	Hijo

19. La noche antes de marcharse a la ciudad, Daniel, no puede conciliar el sueño y pasa el tiempo recordando su vida en el pueblo hasta el amanecer.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	No puede conciliar el sueño y pasa el tiempo recordando	Su vida en el pueblo

20. Al amanecer la Mariuca se acerca a casa de Daniel para despedirlo. Cuando se marcha, Daniel desahoga su tristeza llorando.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Daniel	Llora porque no quiere abandonar	El pueblo

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
La Mariuca	Al despedirse, provoca que se desahogue	Daniel

3. Tiempo de la fábula

La fábula de *El camino* se desarrolla en el tiempo que corresponde a la vida de Daniel desde que éste tiene tres años hasta que se marcha del pueblo a los once, es decir, abarca un tiempo de ocho años aproximadamente. De acuerdo con esto podemos deducir que en esta fábula existe un tiempo de desarrollo.

Por otra parte, existen ciertos datos que nos permiten ubicar la fábula dentro del tiempo histórico. El hecho de que exista luz eléctrica en las casas más ricas del pueblo; que la Mica, la hija del hombre más adinerado del pueblo, viaje en automóvil; y que Roque relate la anécdota de cómo un trozo de metralla de una bomba le hizo una cicatriz durante los años de la guerra, nos permite deducir que la fábula se ambienta en los años posteriores a la Guerra Civil Española.

4. Lugar

La fábula se desarrolla en un pueblo de España. No se nos indica su nombre, pero en una oportunidad se describen, vagamente, las coordenadas geográficas donde se ubica el valle del pueblo:

> El valle tenía su cordón umbilical, un doble cordón umbilical, mejor dicho, que vitalizaba al mismo tiempo que lo 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 (2002: 26).

B. La historia

1. Tiempo de la historia

Al analizar la fábula hemos reconstruido, cronológicamente, los acontecimientos que forman parte del proceso, partiendo de las "leyes de la lógica cotidiana que rigen la realidad común" (Bal, 1998: 59). Sin embargo, la historia se presenta de una manera muy distinta de la ordenación cronológica de la fábula.

En realidad, toda la historia está basada en el recuerdo de ciertos acontecimientos de la vida de Daniel. En el primer capítulo del libro se narra cómo Daniel, la noche antes de marcharse de su pueblo hacia la ciudad, no puede conciliar el sueño. Los capítulos restantes, a excepción del último, resaltan cómo Daniel, durante su insomnio, evoca sus travesuras con Roque y Germán, las peculiaridades de algunas de las gentes de su pueblo, la muerte de su amigo, el surgimiento de la amistad con Mariuca, y su enamoramiento de la Mica. En el último capítulo se narra cómo Daniel observa que comienza a amanecer y escucha a la Mariuca, quien lo llama para despedirse de él.

Para Mieke Bal, el recuerdo no es una desviación cronológica real cuando es subjetivo. En *El camino*, observamos cómo se utiliza constantemente la

anacronía objetiva de tipo retrospectivo a través de la cual el narrador sitúa al personaje en un momento del tiempo del pasado o el futuro distinto del tiempo real, que en este caso corresponde al tiempo durante el cual Daniel recuerda. Observemos el siguiente ejemplo a través del cual podemos comprobar esta afirmación:

> Daniel, el Mochuelo, evocaba sus primeros pasos por la vida. Su padre emanaba un penetrante olor; era como un gigantesco queso, blando, blanco, pesadote (...) El quesero había querido un hijo antes que nada para poder llamarle Daniel (...) Pudo bautizarle con mil nombres diferentes, pero el quesero prefirió Daniel (Delibes, 2002: 22).

> -¿Sabes que Daniel era un profeta que fue encerrado en una jaula con diez leones y los leones no se atrevieron a hacerle daño? –le decía, estrujándole amorosamente (2002: 35-36).

La primera frase de este texto hace referencia al "tiempo primordial de la historia" (Bal, 1998: 65), es decir, a la noche durante la cual Daniel recuerda. La segunda frase introduce la retrospección: el recuerdo del olor del padre traslada a Daniel a un momento de su infancia. El narrador presenta este recuerdo como una retrospección objetiva al trasladar al personaje a un momento de su pasado reproduciendo los hechos como ocurrieron entonces. Esto lo podemos observar claramente al percatarnos de la introducción del diálogo.

2. Ritmo

Hemos señalado que el tiempo de la historia corresponde a la narración del recuerdo que conserva Daniel de los acontecimientos, los cuales para él han sido más importantes en el transcurso de su vida en el pueblo durante

toda una noche. Recordemos también que en el apartado anterior determinamos que el tiempo de la fábula corresponde a los acontecimientos que ocurren en los primeros once años de vida del actor Daniel.

El ritmo global de esta fábula se logra a través de la elipsis. El narrador omite una gran cantidad de momentos de la vida del Mochuelo. Por ejemplo, observamos que no se nos dice nada de lo que le ocurre a Daniel desde que nace hasta los tres años, cuando su padre le explica el origen de su nombre. Tampoco se menciona nada de la vida de Daniel desde ese momento hasta que se hace amigo de Roque, aproximadamente a los siete años, a excepción de una conversación de sus padres, que Daniel escucha escondido en su habitación, cuando tenía cinco años.

También suele utilizarse la escena. En este caso, el tiempo de la historia y el tiempo de la fábula coinciden aproximadamente. La escena se presenta siempre en forma de diálogo:

> -¿Es verdad que tu padre se va a casar con la Guindilla? –dijo el Mochuelo.
> -Eso dicen.
> -¿Quién lo dice?
> -Ellos.
> -¿Tú qué dices?
> -Nada (Delibes, 2002: 119).

A partir de estas consideraciones podemos determinar que el tiempo de la fábula es mucho mayor que el tiempo de la historia. A través del recuerdo de Daniel, el narrador selecciona sólo aquellos acontecimientos de la vida del personaje que son importantes para el niño.

3. Los personajes

a. Personaje principal: Daniel

A través de los recuerdos de la vida de Daniel que se exponen en el texto podemos reconstruir la personalidad de este niño. Al recordar, Daniel no se describe a sí mismo física y psicológicamente, sino que nos presenta sus actitudes en determinados acontecimientos de su vida. Por medio de ellas y de las opiniones que sobre Daniel emiten otros personajes, podemos determinar sus características. Los principios básicos de construcción que se emplean en la caracterización de Daniel son: el cambio y la confrontación.

La primera descripción que se hace del carácter de Daniel la realizan sus compañeros de clase al colocarle el sobrenombre de "Mochuelo":

> Germán, el hijo del zapatero, fue quien primero reparó en su modo de mirar las cosas. Un modo de mirar las cosas atento, concienzudo e insaciable.
> -Fijaos –dijo-; lo mira todo como si le asustase.
> Y todos le miraron con mortificante detenimiento.
> -Y tiene los ojos verdes y redondos como los gatos –añadió un sobrino lejano de don Antonino, el marqués.
> Otro precisó aún más y fue el que dio en el clavo:
> -Mira lo mismo que un mochuelo (2002: 40).

A partir de entonces, a este personaje se le conocerá con el nombre de Daniel, el Mochuelo". Mediante esta aposición se caracteriza a Daniel a lo largo del texto.

Como he dicho, también podemos conocer quién es Daniel a través de los cambios que se operan en él. Al mismo tiempo que se narran los acontecimientos de su vida, se cuenta cómo Daniel va madurando, pasando de la etapa de la infancia a la de la pubertad.

Daniel comienza a descubrir su sexualidad: ya entiende que a los niños no los trae la cigüeña, sino que las mujeres les dan a luz con dolor. Se siente inferior a los niños que no han sido seleccionados para cantar en el coro, porque a él todavía no ha empezado a cambiarle la voz. Además, tiene una primera ilusión enamoradiza al conocer la belleza de la Mica y siente cierta repulsión por la Mariuca por el simple hecho de ser una niña, repulsión que se transformará en amistad al sentir que comparten una misma realidad.

Las relaciones con los otros personajes permiten determinar algunas características de Daniel. La primera relación es la que existe entre Daniel y sus dos amigos: Roque, el Moñigo y Germán, el Tiñoso. A través de las aventuras y travesuras que emprende este grupo de amigos, conocemos a Daniel en su dimensión de niño travieso que comienza a descubrir el mundo. Las arriesgadas empresas en que se enfrascan, delatan, por un lado su imprudencia, pues no saben medir las posibles consecuencias de sus actos (recordemos el episodio en que se introducen en el túnel para defecar mientras el tren pasa); y por otro, su inocencia: Daniel cree a Roque, quien dice saber mucho sobre cómo nacen los niños, pero piensa que al nacer están cubiertos de vello y sólo tienen una enorme boca para mamar.

La segunda relación se establece entre el mundo infantil de Daniel y el de los adultos. Los adultos no entienden las acciones de los niños, y los niños

no comprenden por qué se les castiga tan duramente por travesuras que Daniel considera poco graves:

> ¿Y lo del túnel? Porque todavía en lo de la lupa hubo una víctima inocente: el gato; pero en lo del túnel no hubo víctimas y de haberlas habido, hubieran sido ellos y encima vengan regletazos en la palma de la mano y vengan horas de rodillas, con el brazo levantado con la Historia Sagrada sobrepasando siempre el nivel de la cabeza. Esto era inhumano, un evidente abuso de autoridad (2002: 143).

Por otra parte, a Daniel le molesta profundamente que los adultos, especialmente su padre, no tomen en cuenta su opinión por considerarlo sólo un niño: "los dos tenían que acatar lo que más convenía a sus padres sin que a ellos se les pidiera opinión" (2002: 191). Daniel, aunque lo que verdaderamente desea es quedarse en el pueblo y ser quesero como su padre, tiene que cumplir los deseos de su padre y no los suyos.

b. Los personajes secundarios

Los personajes secundarios de *El camino* se describen de una manera determinada al ser presentados. Esta primera descripción es definitiva, ya que se mantiene a través de todo el relato.

Además, los personajes de *El camino* son caracterizados de una forma muy peculiar: colocando, por lo general, después del nombre de cada uno de ellos un sobrenombre o una aposición, que suele ser un sustantivo y a veces una frase. Mediante estas aposiciones, que se repiten cada vez que se menciona al personaje, concretan la característica que mejor los define.

Veamos cómo es retratado cada uno de los personajes secundarios de *El camino*, cuáles son los sobrenombres que los definen y por qué, en el caso de que los tengan:

- El padre de Daniel: Salvador, el quesero

"Su padre emanaba un penetrante olor; era como un gigantesco queso, blando, blanco, pesadote" (2002: 35), por eso se le conoce con el nombre de Salvador, el quesero.

- Don Moisés, el maestro: Peón

> Don Moisés, el maestro, era un hombre alto, desmedrado y nervioso. Algo así como un esqueleto recubierto de piel. Habitualmente torcía media boca como si intentase morderse el lóbulo de la oreja (...). Le llamaba Peón (...) le bautizó el juez así en atención a que don Moisés 'avanzaba de frente y comía de lado' (2002: 39).

- Sara, la Moñiga

"Sara, demasiado brusca y rectilínea para ser mujer (...). Tenía poca paciencia y un carácter regañón y puntilloso" (2002: 16).

- Lola, la Guindilla mayor

> Es verdad que la Guindilla mayor se tenía bien ganado su apodo por su carita redonda y coloradita y su carácter agrio y como el aguardiente. Por añadidura era una cotilla. (...) no obstante el tono rojizo de su piel, era alta y seca como una cucaña, aunque ni siquiera

tenía, como esta, un premio en la punta. Total, que la Guindilla no tenía nada, aparte de unas narices muy desarrolladas, un afán inmoderado de meterse en vidas ajenas y un vario y siempre renovado repertorio de escrúpulos de conciencia (2002: 1341-42).

- Germán, el Tiñoso

Era un muchacho esmirriado, endeble y pálido. Tal vez con un pelo menos negro no se le hubieran notado tanto las calvas. Porque Germán tenía calvas en la cabeza desde muy niño y seguramente por eso le llamaban el Tiñoso, aunque, por supuesto, las calvas no eran de tiña propiamente hablando (2002: 52).

- Roque, el Moñigo

El Moñigo no era listo, pero, ¡ahí era nada mantenérselas tiesas con los mayores! Roque, a ratos, parecía un hombre por su aplomo y gravedad. No admitía imposiciones ni tampoco una justicia cambiante y caprichosa. Una justicia doméstica, se sobreentiende (2002: 20-21).

- Micaela: la Mica

La llamaban Mica, tan solo, aunque se llamaba como su abuela (Micaela), pero, según decía el ama de don Antonino, el marqués, los ricos en las ciudades no podían perder el tiempo en llamar a las personas por sus nombres enteros (2002: 83).

Su piel era tersa y tostada y sus ojos oscuros y sombreados por unas pestañas muy negras. Los brazos eran delgados y elásticos, y éstos y sus piernas, largas y esbeltas, ofrecían la tonalidad dorada de la pechuga del macho de perdiz (2002: 89).

- Mariuca: la Uca-uca

> A la Mariuca-uca, como la llamaban en el pueblo para indicar que era una consecuencia de la Mariuca difunta, la querían todos a excepción de Daniel, el Mochuelo. Era una niña de ojos azules, con los cabellos dorados y la parte superior del rostro tachonada de pecas (2002: 110).

- Don José, el cura (que era un gran santo)

Al sacerdote del pueblo no se le describe en ninguna ocasión. La característica que lo define es la santidad. Por eso, cada vez que su nombre aparece en el texto, se le identifica con la frase: "que era un gran santo" (2002: 42).

A los personajes secundarios referenciales también se les conoce por su sobrenombre: Ramón, el hijo del boticario; Andrés, el zapatero, "el hombre que de perfil no se le ve" (2002: 52); las cacas: Catalina, Carmen, Casilda, Camila y Caridad; Rita, la Tonta, son algunos ejemplos. Mediante esta económica forma de crear tipos, el narrador caracteriza a todos los habitantes de un pueblo.

4. Espacio

En *El camino* el espacio sólo se presenta como marco en el que se desarrolla la historia. El narrador ubica las acciones que realizan los personajes en determinados lugares: el río, la vía del tren, la casa de Daniel, la casa de la Mica, etc.; pero no refiere con detalle las características del espacio. La elaboración del ambiente de la historia de *El camino* se realiza

mediante el principio de construcción de la acumulación. A través de los datos que nos ofrece el narrador en el transcurso de la historia, podemos conocer, aunque de una forma poco minuciosa, el espacio en que ocurren los acontecimientos.

Como el narrador relata el recuerdo de Daniel, sólo nos ofrece detalles de aquellos objetos que llaman la atención del niño protagonista. Analicemos la siguiente caracterización del valle donde se encuentra el pueblo de Daniel:

> En su trayecto por el valle, la vía, la carretera y el río (...) se entrecruzaban una y mil veces, creando una inquieta topografía de puentes, túneles, pasos a nivel y viaductos (...) En la distancia, los trenes, los automóviles y los blancos caseríos tomaban proporciones de diminutas figuras de 'nacimiento' increíblemente lejanas y, al propio tiempo, incomprensiblemente próximas y manejables (2002: 27).

El valle se describe a través de la mirada infantil de Daniel. Los objetos que integran el paisaje forman parte de su mundo de fantasías; son un juguete más con que divertirse. Veamos este otro ejemplo donde se delinean las características del pueblo del Mochuelo:

> Con frecuencia, Daniel, el Mochuelo, se detenía a contemplar las sinuosas callejas, la plaza llena de boñigas y guijarros, los penosos edificios concebidos tan sólo bajo un sentido utilitario. Pero esto no le entristecía en absoluto. Las calles, la plaza y los edificios no hacían un pueblo, ni tan siquiera le daban fisonomía. A un pueblo lo hacían sus hombres y su historia (2002: 33).

Esta es la razón por la que el espacio no se presenta de manera más detallada. A Daniel no le interesa el aspecto que pueda tener su pueblo, sino las peculiaridades de las gentes que lo habitan. Por eso, observamos que a

lo largo de la narración se presenta toda una galería de tipos humanos, pero no se especifican las características del espacio.

Por otra parte, puede advertirse cierta identificación entre el estado de ánimo del protagonista y las condiciones atmosféricas de la naturaleza. Así, cuando Daniel está triste por la muerte de Germán, el Tiñoso, la naturaleza se presenta de la siguiente manera: "Las montañas tenían un cariz entenebrecido y luctuoso aquella tarde y los prados y las callejas y las casas del pueblo y los pájaros y sus acentos" (2002: 198). Sin embargo, cuando Daniel está feliz porque ha logrado alcanzar el premio que estaba en lo alto de la cucaña, el ambiente se presenta de acuerdo con su estado de alegría:

> Luego, de regreso a su casa, Daniel, el Mochuelo, cambió otra vez de parecer en el día y se confesó que no tenía ningún motivo para estar atribulado. Después de todo, el día estaba radiante, el valle era hermoso y el novio de la Mica le había dicho sonriente: '¡Bravo, muchacho!' (2002: 183).

5. Focalización

En *El camino* encontramos la presencia tanto de un focalizador interno como la de un focalizador externo. Analicemos que función cumplen estos agentes focalizadores.

a. Focalización interna

Hemos señalado que en esta novela la narración está constituida por el recuerdo de Daniel. Por eso, en múltiples ocasiones, el narrador cede un espacio al personaje dejando que éste exprese sus pensamientos a su

manera. Esto no significa que estemos ante la presencia de otro narrador, sino la de un focalizador interno: Daniel; quien es el agente que observa la realidad, pero no el que la narra. Observemos las siguientes pruebas textuales:

> Esto era inhumano, un evidente abuso de autoridad, ya que, en resumidas cuentas, ¿no hubiera descansado don Moisés, el Peón, si el rápido se los lleva a los tres aquella tarde por delante? Y, si era así, ¿por qué se les castigaba? ¿Tal vez porque el rápido no se les llevó por delante? (2002: 143).

> A Daniel, el Mochuelo, le dolía esta despedida como nunca sospechara. Él no tenía la culpa de ser un sentimental. Ni de que el valle estuviera ligado a él de aquella manera absorbente y dolorosa. No le interesaba el progreso. El progreso, en verdad, no le importaba un ardite. Y, en cambio, le importaban los trenes diminutos en la distancia y los caseríos blancos y los prados y los maizales parcelados; y la Poza del Inglés, y la gruesa y enloquecida corriente del Chorro (2002: 214).

En estos dos fragmentos, el narrador presenta los pensamientos de Daniel desde el punto de vista del niño: es Daniel quien siente que es castigado injustamente por los adultos; quien no quiere progresar y desea quedarse en el campo.

b. Focalización externa

El narrador también se constituye como agente que observa la realidad. Este focalizador externo en ciertas ocasiones muestra su propia percepción de los acontecimientos y las formas de pensar de los personajes. En los siguientes extractos, podemos observar cómo las aseveraciones que se

plantean son producto de la visión que tiene el narrador y no del focalizador interno:

> En las tardes dominicales y durante las vacaciones veraniegas los tres amigos frecuentaban los prados y los montes y la bolera y el río. Sus entretenimientos eran *variados*, *cambiantes* y un poco *salvajes* y *elementales* (2002: 61).

Los adjetivos calificativos (que he resaltado en letras cursivas) utilizados por el narrador para describir los juegos de los niños, son claramente deducciones que realiza este agente focalizador. A Daniel sus travesuras no le parecen ni salvajes ni elementales; es el narrador quien observa esto.

> [Su padre] Aparentaba estar enfadado con alguien, aunque Daniel, el Mochuelo, no acertaba a discernir con quién. Entonces Daniel no sabía que los hombres se enfurecen a veces con la vida y contra un orden de cosas que consideran irritante y desigual (2002: 13).

Lo mismo ocurre en este fragmento. El narrador focaliza la actitud del padre de Daniel y, desde su punto de vista, explica cuál es la razón de su enojo.

Por otra parte, observamos una focalización externa cuando los sustantivos y adjetivos utilizados por el narrador para describir y narrar la historia, delatan cierto nivel cultural y conocimiento del vocabulario que, obviamente, no posee Daniel, un niño que apenas sabe leer y escribir, pues necesita ir a la ciudad para estudiar:

> 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 contextura, pasando de una extraña ingravidez vegetal a una solidez densa, mineral y plomiza en los días oscuros (2002: 28).

> El quesero facilitaba la comprensión del Mochuelo como una madre que mastica el alimento antes de darlo a su hijito (2002: 36).

C. Texto: palabras

1. Narrador

El narrador de *El camino* es un narrador externo, es decir, relata los acontecimientos que les ocurren a los personajes y no se refiere a sí mismo. Veamos cómo se comprueba esta afirmación en los siguientes ejemplos:

> Las cosas podían haber acaecido de cualquier otra manera y, sin embargo, sucedieron así. Daniel, el Mochuelo, desde el fondo de sus once años, lamentaba el curso de los acontecimientos, aunque lo acatara como una realidad inevitable y fatal (2002: 7).

> Daniel, el Mochuelo, escuchaba las palabras del Moñigo todo estremecido y anhelante. Ante sus ojos se abría una nueva perspectiva que, al fin y al cabo, no era otra cosa que la justificación de la vida y la humanidad (2002: 68).

> Comprendía Daniel, el Mochuelo, que ya no le sería fácil dormirse. Su cabeza, desbocada hacia los recuerdos, en una febril excitación, era un hervidero apasionado, sin un momento de reposo (2002: 79).

El narrador de *El camino* suele identificarse con el personaje principal. Algunas de las ideas y pensamientos que expone tienen cierto cariz infantil: esto se debe, como he señalado ya, a que el narrador interpreta el mundo de

un niño, tratando de no distorsionarlo. Daniel focaliza los acontecimientos, pero es el narrador quien los relata, por eso es muy difícil precisar cuando las ideas expuestas corresponden a Daniel o al narrador:

> La gente en seguida arremete contra los niños, aunque muchas veces el enojo de los hombres proviene de su natural irritable y suspicaz y no de las travesuras de aquellos (2002: 138).

2. Niveles de la narración

En *El camino* es abundante el uso del nivel de narración llamado estilo directo, a través del cual el narrador expone las palabras de los personajes tal como éstos las emiten mediante la utilización de "un verbo declarativo y una conjunción, o algo que los sustituya" (Bal, 1998: 145). En el texto que ofrecemos podemos observar cómo la conjunción es sustituida por el punto y aparte:

> Dijo el Moñigo
> -Les duele la mar; ¿sabéis?
> Estalló el reticente escepticismo del Mochuelo:
> -¿Por qué sabes tú esas cosas?
> -Eso lo sabe todo cristiano menos vosotros dos, que vivís embobados –dijo el Moñigo- (Delibes, 2002: 67).

Sin embargo, el nivel de narración que se utiliza con mayor frecuencia en el texto de *El* camino es el estilo indirecto libre, mediante el cual se reproducen las palabras o pensamientos del actor "con la máxima precisión y elaboración" (Bal, 1998: 145) posibles, pero omitiendo el verbo declarativo y la conjunción propias del estilo directo. Este estilo es utilizado, por lo general, cuando el narrador relata presentando la focalización del personaje principal:

> Y él [Daniel] se acurrucó en su escondrijo, mientras se preguntaba si tendría alguna relación el hecho de que los milanos supieran latín, como decía su padre, con que vistieran de marrón, un marrón duro y escueto, igual que las sotanas de los frailes (Delibes, 2002: 121).

> No obstante, el convencimiento de una inmediata separación le desasosegaba, aliviando la fatiga de sus párpados. Dentro de dos horas, quizá menos, él diría adiós al valle, se subiría en un tren y escaparía a la ciudad lejana para empezar a progresar (2002: 214).

El nivel del texto del narrador, en el cual "las palabras del actor no se presentan como *texto* sino como acto" (Bal, 1998: 147), es manejado por el narrador para relatar los acontecimientos que les suceden a los personajes:

> Una de las tardes, mientras secaban sus cuerpecillos, tendidos al sol en el prado de la Encina, Daniel, el Mochuelo, y Germán, el Tiñoso, se enteraron, al fin, de lo que significaba tener el vientre seco y de lo que era un aborto (Delibes, 2002: 64).

> La madre de Daniel, el Mochuelo, sentía lástima de ella. Se levantaba, vertía agua en una palangana y lavaba las orejas de la Mariuca-uca y, después, le peinaba cuidadosamente las trenzas (2002: 11).

3. Descripción

Las descripciones en *El camino* son, fundamentalmente, de tipo referencial; es decir, su función es la de mostrar dónde se desarrollan los acontecimientos. Además las descripciones se presentan, generalmente, mezcladas con la narración, de forma que al mismo tiempo que se indica cómo es el lugar de la acción, se narran las acciones que en él se desarrollan:

> Daniel, el Mochuelo, se revolvió en el lecho y los muelles de su camastro de hierro chirriaron desapaciblemente. Que él recordase, era ésta la primera vez que no se dormía tan pronto caía en la cama (2001: 8).

En este fragmento, al mismo tiempo que se relata el hecho de que Daniel no pueda conciliar el sueño, se describe la cama en que éste reposa. Podemos observar también que la descripción es referencial, pues el elemento reseñado, la cama, sólo se nos presenta para mostrar el marco en el que se desarrolla la acción.

CAPÍTULO III

El príncipe destronado

A. La fábula

1. Ciclo narrativo

La fábula de *El príncipe destronado* relata un día de la vida de Quico, un niño de casi cuatro años. Los acontecimientos se presentan organizados cronológicamente por horas. Para que quede claro en qué momento del día se desarrollan los acontecimientos, hacemos una clasificación de éstos señalando la hora en que ocurren.

a. Los acontecimientos

Las diez de la mañana

Quico se despierta. Observa su habitación; y al percatarse de que sus dos hermanos mayores, Marcos y Pablo, no están en sus camas, piensa que no es domingo. Inmediatamente después se impacienta y grita que ya se ha despertado.

La Vítora, una de las criadas de la casa, llega a la habitación de Quico para atenderlo. Quico se esconde debajo de las sábanas, la Vítora le sigue el juego, comienza a buscar al niño por todo el cuarto y finge que está asustada

porque no lo encuentra. Quico se descubre después que la Vito da varias vueltas a la habitación.

A continuación, la criada inspecciona la cama del niño, y al observar que éste no se ha orinado lo felicita. La Vítora lo toma en brazos, y antes de salir de la habitación Quico le pide que le alcance el tubo de pasta dental que está sobre la estantería y comienza a jugar con él dándole vueltas a la tapa roja: "Es un camión" (Delibes, 2002: 12), dice el niño.

La Vítora entra en la cocina y le informa a la madre de Quico que éste no se ha orinado en la cama. La madre celebra el acontecimiento. Mientras la Vítora prepara agua para bañar a Quico, éste se entretiene jugando con el tubo de pasta.

La criada de la vecina, Loren, ve al niño desde la puerta del montacargas, lo saluda, le dice que se ha muerto el gato de su señora y le enseña el cadáver. Quico pregunta a Loren porqué se ha muerto el gato y ésta responde: "¿Sabes tú por qué pasan esas cosas? Le llegó su hora y nada más" (2002: 14). Loren lanza el cadáver al cubo de la basura y Quico le pregunta por qué no lo entierra.

Quico tose, y la Vítora le advierte que si sigue haciéndolo llamará al Longinos: el médico. Quico se asusta, pero la Vito lo tranquiliza diciéndole: "El Longinos es bueno. Viene cuando estás malo y te pincha para que te pongas bueno" (2002: 16). Quico pregunta si el médico pincha en el culo, y la criada responde que decir esa palabra es un pecado y que si la dice le llevarán los demonios al infierno. Entonces Quico comenta que su hermano Juan le ha dicho que los demonios tienen alas, y pregunta si se llevarán al

Moro, el gato, al infierno. La Vítora le responde que los gatos no van ni al cielo ni al infierno, sino al cubo de la basura.

La Vítora y Quico bajan a la tienda de la calle por la leche. El dueño de la tienda le regala un caramelo a Quico. Una señora entra a la tienda y observa a Quico embelesada, al tiempo que le pregunta a la Vítora si no es la hija del señor Infante. La Vítora responde que sí, pero que es un niño. Quico, ofendido por las palabras de la señora le dice: "Soy un machote (...) ¡Mierda, cagao, culo...!" (2002: 20-21). La Vito regaña al niño, y éste le pregunta si es pecado lo que acaba de hacer. La Vito responde afirmativamente: "¿Pecado? ¡Y de los gordos! Si te agarran ahora los demonios, no paran hasta dejarte en los infiernos" (2002: 21).

Las once

Quico molesta a su hermano Juan, quien por estar enfermo se ha quedado en casa, mientras lee un tebeo. Quico comienza a preguntarle a Juan cosas sobre lo que éste lee, pero Juan lo aparta molesto. Entonces Quico se entretiene haciendo dibujos con unas gotas de leche que la Vítora ha derramado sobre la mesa de la cocina, y le dice a su hermano que es la playa, éste le responde que no se parece en nada y continúa leyendo.

Quico juega con su hermana Cris, quien repetidamente dice "Atata" (2002: 26), Quico cree que ha dicho patata y se lo dice a su madre, pero ésta no le hace caso y continúa conversando con la Vito. Entonces Quico encuentra una chincheta oxidada y se la da a su madre, diciéndole: "Si no, se la traga Cristina, ¿verdad, mamá? (...) Y se muere, ¿verdad, mamá? (...) Como el Moro, ¿verdad, mamá?" (2002: 31). La madre, fastidiada, pues está

limpiando, despide al niño después de haber contestado mecánicamente dos de las tres preguntas que éste le ha hecho.

Quico vuelve a la cocina y al acordarse del caramelo que le ha regalado el señor de la tienda, lo saca y empieza a chuparlo. Su hermano Juan, envidioso, trata de sobornarlo con un lápiz para que le dé caramelo. Ante la negativa de Quico, Juan se abalanza sobre el niño y se lo quita a la fuerza. Quico llora y le da patadas a Juan. Al escuchar el alboroto, la madre entra en la cocina y les quita el caramelo a los dos.

Las doce

La Vítora enciende la caldera. Al ver el fuego, Juan dice que es el infierno. Quico, asombrado, le pregunta a la Vito si es cierto lo que dice su hermano. Ésta le contesta: "Así, sólo que más grande. Ahí vas a ir tú si te repasas [te orinas] o dices esas cosas" (2002: 40). Al salir humo de la caldera, Juan dice que ha visto el demonio, pero Quico pregunta que si acaso no era el Moro, el gato, pues éste también era negro.

La una

Juan y Quico se dirigen hacia su habitación. Juan entrecierra las ventanas para que su hermano vea el arco iris. Quico le pide a Juan que haga "el ángel de la guarda" (2002: 50). Juan se sube a una silla y bambolea la lámpara. Después asusta a Quico diciéndole que no es un ángel, sino un demonio que viene a buscarlo. Quico grita desesperado y la Domi entra a la habitación para ver qué ocurre. El niño dice que hay "un demonio y una bruja

(...) y el demonio quería llevarme de los pelos al infierno" (2002: 50), la criada lo llama pamplinero sin hacerle mucho caso.

Quico sube a su triciclo y se dirige al cuarto de baño para echarle gasolina, la Domi lo descubre y, amenazante, llama a la madre para que vea el desastre que ha hecho Quico con el agua. La madre le da palmadas en el trasero mientras dice: "¡Estoy aburrida de niños! ¡No puedo más!" (2002: 54).

Merche, Pablo y Marcos, los hermanos mayores de Quico, llegan del colegio. Quico le cuenta a Merche que no se ha orinado en la cama y a Marcos que se ha muerto el gato de la vecina. Quico sale de su habitación y se dirige a la cocina. Al acercarse a su hermana Cristina percibe que ésta huele mal y la acusa: "¡Mamá, Domi, Vito, venir! ¡Cris se ha hecho caca en las bragas! (...) Por qué no lo pides, ¿di?" (2002: 57). Quico cree, que su hermana, como él, debe pedir ir al baño.

Suena el timbre, Quico va a abrir la puerta: es su padre. Inmediatamente le cuenta que Cristina se ha hecho caca encima y él no se ha orinado en la cama. El padre, después de besarlo, se sienta cómodamente en el sillón y dice: "¿Habrá un cacho visqui para un sediento?" (2002: 58). Su mujer se lo sirve y éste replica: "Un glace [hielo], esposa; ya haz el favor completo" (2002: 58).

Las dos

Mientras comen todos juntos (los cinco niños y el matrimonio), la madre lucha con Quico para que este coma. Así comienzan a pelear los dos esposos, pues el padre le dice a la madre que no deja que surja la

personalidad del niño al obligarle a comer. Después, el padre le comenta a Pablo (el hijo mayor) que el domingo le impondrán las medallas del partido. Pablo no está muy contento. Juan inquiere a su padre que cuente historias de cuando la guerra. La madre dice que quizás Pablo no quiera pertenecer al partido. El padre le pregunta, pero Pablo no se atreve a contestar. La madre interviene: "a lo mejor Pablo piensa que es más hermoso no prolongar por más tiempo el estado de guerra" (2002: 70). El padre se enfurece, y lanza al suelo un plato: "¡Coño, con la pava ésta! –voceó-. Esto no ocurriría si a tu padre le hubiéramos cerrado la boca a tiempo, en lugar de andar con tantas contemplaciones" (2002: 70).

Las tres

Los niños salen de nuevo hacia la escuela. Mientras los padres toman el café en la sala, utilizan a Quico para insultarse mutuamente, diciéndole a éste, de forma disimulada, lo que piensan el uno del otro:

> -El día que te cases, Quico, lo único que has de mirar, es que tu mujer no tenga la pretensión de que piensa.
> -En el mundo – le dijo Mamá (...)- hay personas absorbentes, que creen que sólo lo suyo merece respeto. Huye de ellas, Quico, como la peste.
> Quico asentía, mirando ora uno ora a la otra. Papá estalló:
> -La mujer en la cocina, Quico (2002: 76).

Cuando el padre se marcha, Quico y Juan juegan a los vaqueros. Para darle al juego mayor intensidad, Juan embadurna a Quico con un frasco que contiene un líquido rojo, simulando sangre.

Las cuatro

La tía Cuqui, que acaba de llegar de visita a la casa, le limpia las manchas rojizas a Quico en el baño. Quico se siente reconfortado en brazos de su tía. La tía Cuqui se toma una taza de café con la madre de Quico y le sugiere a ésta que debe tener más paciencia con el niño, pues éste se siente desplazado por su hermana menor, Cristina:

> Este niño necesita un cariño especial, Merche. No olvides que hasta hace un año era el rey de la casa. Es el príncipe destronado, ¿oyes? Ayer todo para él; hoy, nada. Es muy duro, mujer (2002: 86).

Mientras conversan se escucha un ruido en la cocina. Juan, jugando con la pelota, ha roto el vidrio de una puerta. La madre lo regaña y también reprende a Domi por no tener más cuidado con los niños. La Domi se lleva a los tres niños, Cris, Juan y Quico, al cuarto de juegos, y cuando llegan, descarga su enojo en Quico porque se le ha reprendido: "Anda, vete a orinar. Ahora sólo falta que te mees tú las bragas, marrano" (2002: 90). Quico se encuentra un clavo oxidado en el suelo de la habitación y lo guarda en su bolsillo.

Para entretener a los niños, Domi les canta dos canciones: la primera cuenta la historia da un pobre niño a quien su padre y su madrastra golpeaban duramente y sin razón; la segunda habla de una mujer que prometió a un hombre casarse con él cuando llegase de la guerra en África. Al regresar, el hombre descubre que la mujer lo ha engañado casándose con otro y la mata a puñaladas. Quico está tan concentrado en las historias que le cuenta Domi, que, sin darse cuenta, se orina encima.

Las cinco

Cuando la madre entra a la habitación enseguida lo nota y regaña a Quico propinándole tres azotes en el trasero. A continuación, reclama a la Domi su descuido con los niños. Mientras las dos mujeres discuten, Quico se escapa hacia la cocina.

La Vito, al verlo llorar, le pregunta si su madre le ha pegado. Quico le responde afirmativamente y la Vítora, consentidora, lo cambia de ropa. Suena el timbre. Es el novio de la Vito, Femio, que viene a despedirse de ésta, porque lo han enviado a hacer el servicio militar a África. Quico le pregunta si cuando vuelva matará a la Vítora con un puñal. Después, Quico amenaza diciendo cuál es la solución para no orinarse más encima: "Me voy a cortar el pito –dijo, abriendo las piernas (...) Con una cuchilla de papá" (2002: 102). Femio le da un beso a la Vito y Quico, asustado, grita: "¡No la muerdas, tú!" (2002: 111). Como los novios no le hacen caso, Quico sale de la cocina para avisar a todo el mundo de lo que ocurre: "¡Mamá, Domi, Juan, venir! ¡Femio está mordiendo a la Vito!" (2002: 111).

Las seis

La madre y Domi entran en la cocina pensando que Vito y Femio pelean. La situación es bastante incómoda, y cuando la madre se lleva a Quico le regaña: "¡Vamos! Tú siempre metiendo la nariz en lo que no te importa" (2002: 112). La Domi se lleva al niño a la habitación de juegos y le pregunta que dónde mordía Femio a la Vítora. Quico, inocentemente, le responde que en la boca. La Domi quiere enterarse de todo lo que ocurría en la cocina, pero Quico, aburrido de escuchar tantas preguntas le responde que no se

acuerda. La Domi le reclama: "Te metía un testarazo así –dijo-. Anda, que cuando quieres buen pico te gastas" (2002: 115).

Quico se escapa al baño llevándose a Cristina. Allí comienza a husmear entre las cosas de su madre. Pinta la cara de la niña con maquillaje y le coloca un supositorio, pues juega a que Cris está enferma. Cuando su madre se da cuenta vuelve a llamar la atención a Domi, diciéndole que no está contenta con su trabajo y que si quiere puede irse.

Las siete

Quico entra al salón donde están sus hermanos Juan y Cris y su madre tejiendo. Quico, buscando la atención de su madre, le enseña el clavo oxidado que se ha encontrado: "Una clavo –se lo alargó-; toma, para que no se pinche Cris" (2002: 128). Pero su madre está entretenida contando los puntos de la labor. Quico, de repente, siente que se orina encima. La madre levanta la cabeza, y al ver la cara de susto de Quico piensa que se ha tragado el clavo. Quico, al ver que su madre, asustada, le presta atención por primera vez en el día, afirma que sí se ha tragado el clavo. La madre llama al médico. Domi, Vito, Juan prestan atención al niño: Quico se siente feliz.

El médico le hace una radiografía a Quico. Al no encontrar nada en su estómago le comenta a la madre que es probable que el niño haya inventado todo para llamar su atención, pues se siente desplazado por su hermana menor. Cuando salen del consultorio, la madre se da cuenta de que Quico se ha orinado encima, pero no lo regaña.

Las ocho

Al llegar a casa todos vuelcan su atención hacia Quico. La madre lucha con Quico para darle de comer los espárragos que le ha recetado el médico. Quico, manipulador, dice que si quiere que se lo coma sus hermanos deben callarse y pide que venga a hacerle compañía la Vito. Suena el timbre, Quico se escapa de los brazos de su madre y abre la puerta: es su tía Cuqui. Quico le pregunta si le ha traído la pistola que le pidió. Como su tía responde que se le ha olvidado, Quico dice que no importa, pues él tiene una y saca el clavo que supuestamente se había tragado. La madre, se alegra: todo era una mentira, pero no regaña al niño.

Las nueve

Después de cenar Quico sale de la cocina con su hermano Juan. Ya en la habitación, toma unas tijeras y dice que va a arreglar la luz. Al introducir las tijeras en el enchufe se electrocuta. La madre se asusta, pero no lo regaña, sino que lo toma en brazos y le dice a la Domi que lo acueste.

Al acostarse Quico, asustado, comienza a pedir cosas para no quedarse solo: agua, ir al baño, que su hermano Pablo se acueste con él, que no le cierren la puerta, que venga su madre. La Domi, cansada ya de tanta impertinencia y sin comprender lo que le ocurre al niño, le regaña diciéndole que se duerma de una vez. Quico llama a gritos a su madre. Esta le pregunta si tiene miedo y Quico responde: "Venía el demonio cuando tú no estabas y me llevaba de los pelos al infierno, con el Moro, y luego Longinos me pinchaba y el soldado iba con el puñal de dos filos, y el Fantasma..." (2002:

168). La compañía de la madre tranquiliza al niño, y éste finalmente se duerme.

b. El ciclo narrativo

Hemos visto al exponer cuáles son los acontecimientos que ocurren en la fábula de *El príncipe destronado*, cómo el proceso corresponde a un día de la vida de Quico. A partir de los acontecimientos señalados, podemos decir que la posibilidad o virtualidad del ciclo narrativo está constituida por el deseo que tiene Quico de ser tomado en cuenta por los demás.

La realización del ciclo narrativo se produce a medida que Quico va realizando acciones para llamar la atención de su madre, las criadas o sus hermanos.

La conclusión del proceso ocurre cuando Quico finge haberse tragado el clavo y su madre, preocupada, lo lleva al médico. A partir de este acontecimiento, Quico se siente satisfecho, porque ha logrado su deseo: ahora es el centro de atención del hogar.

2. Los actores

1. Quico anuncia que se ha despertado. Vito entra en su habitación.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Anuncia que ya ha despertado a	Vito
Quico	Hace creer que ha desaparecido a	Vito
Quico	Dice que no se ha orinado en la cama a	Vito

Actor-ayudante	Función	Actor-receptor
Vito	Finge que no encuentra a	Quico
Vito	Celebra que no se haya orinado	Quico

2. Loren dice a Quico que se ha muerto el gato.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Quiere saber por qué se ha muerto	El gato

Actor-oponente	Función	Actor-receptor
Loren	No responde adecuadamente a	Quico

3. Quico acompaña a Vito a la tienda. Una señora confunde a Quico con una niña y este se enoja. La Vito regaña a Quico por insultar a la señora.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Insulta a	La señora

Actor-oponente	Función	Actor-receptor
Vito	Regaña a	Quico

4. Quico le enseña a Juan su camión (que es un tubo de pasta dental) y le pregunta qué está leyendo, pero Juan no le presta atención.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Quiere jugar con	Juan
Quico	Quiere saber que lee	Juan

Actor-oponente	Función	Actor-receptor
Juan	No hace caso a	Quico

5. Quico saca el caramelo que le ha regalado el señor de la tienda y comienza a comérselo. Su hermano Juan se lo quita. La madre los reprende por pelearse y les quita el caramelo.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Quiere comerse su	caramelo

Actor- oponente	Función	Actor- receptor
Juan	Le quita el caramelo a	Quico
La madre	Les quita el caramelo a	Juan y Quico

6. Juan dice que el fuego que sale de la caldera es el infierno. Quico le pregunta a la Vítora si es cierto. Ésta le dice que sí y que si se orina encima va a acabar en él.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Juan	Dice que el fuego de la caldera es el infierno a	Quico
Quico	Pregunta si es cierto lo que dice Juan a	Vito

Actor-ayudante	Función	Actor-receptor
Vito	Acrecienta los temores de	Quico

7. Quico le pide a Juan que le explique cómo son los demonios. Juan accede.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Quiere que le explique cómo son los demonios	Juan

Actor- ayudante	Función	Actor- receptor
Juan	Explica cómo son los demonios a	Quico

8. Quico se asusta, porque su hermano Juan le dice que la lámpara de la habitación es el demonio que viene a buscarlo. Quico le cuenta a Domi que en la habitación hay un demonio y una bruja, pero ésta no le cree.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Está asustado, porque su hermano le hace creer que en la habitación hay un	Demonio

Actor-oponente	Función	Actor-receptor
Juan	Asusta a	Quico
Domi	No cree a	Quico

9. Quico se dirige con su triciclo al baño para ponerle gasolina. Cuando la Domi descubre el desastre que ha hecho, Quico al llenar todo el suelo de agua, llama a la madre de éste. La madre regaña a Quico.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Quiere ponerle gasolina a su	Triciclo
La madre	Regaña a	Quico

Actor- oponente	Función	Actor- receptor
Domi	Llama a la madre para acusar a	Quico

10. Quico no quiere comer, pero su madre lo obliga. El padre dice a la madre que no presione al niño.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	No quiere	Comer

Actor- oponente	Función	Actor-receptor
La madre	Obliga a comer a	Quico

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
El padre	Consiente que no coma	Quico

11. El padre recuerda a su hijo Pablo que el Domingo es la ceremonia de celebración de su ingreso al partido. Pablo no quiere pertenecer al partido, pero no se atreve a decírselo a su padre. La madre invita a Pablo a decir lo que piensa. El padre se enfada y lanza un plato al suelo.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Pablo	No quiere pertenecer al	Partido

Actor-oponente	Función	Actor-objeto
El padre	Obliga a pertenecer al partido a	Pablo

Actor-ayudante	Función	Actor-objeto
La madre	Invita a decir que no está de acuerdo con la decisión del padre a	Pablo

12. Quico se siente reconfortado en brazos de Tía Cuqui. Tía Cuqui lo comprende y advierte a la madre que es probable que le niño se sienta desplazado por Cristina la pequeña.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Se siente contento en compañía de	Tía Cuqui

Actor- ayudante	Función	Actor- receptor
Tía Cuqui	Comprende a	Quico

13. Quico se orina encima. Su madre le regaña.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Se orina	A sí mismo

Actor- oponente	Función	Actor-receptor
La madre	Regaña a	Quico

14. Quico ve a Femio y Vito besándose y cree que éste está mordiendo a la Vito. La madre, después de haber ido a ver si los dos novios se peleaban, regaña a Quico por meterse en asuntos que no le incumben.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Cree que Femio muerde a	Vito

Actor- oponente	Función	Actor- receptor
La madre	Regaña a	Quico

15. Quico juega en el baño con Cristina a que es su médico. La niña deja que Quico la pinte con maquillaje y le coloque un supositorio. La madre, al descubrirlo, le regaña y amenaza a Domi con que si no cuida mejor a los niños, puede dejar su trabajo.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Juega con	Cristina

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
Cristina	Deja que la pinte y le ponga un supositorio	Quico

Actor- oponente	Función	Actor- receptor
La madre	Regaña a	Quico

16. Quico de darle un clavo a su madre para evitar que su hermana Cristina se lo trague. La madre no le hace mucho caso.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Quiere darle a su madre	Un clavo

Actor- oponente	Función	Actor- receptor
La madre	no hace mucho caso a	Quico

17. Quico se orina encima. Al levantar la cabeza de la labor de punto, la madre, por la cara que pone Quico, cree que éste se ha tragado el clavo. Quico se siente feliz, porque al fin su madre le presta atención.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Se siente feliz porque le presta atención	Su madre
La madre	Cree que se ha tragado el clavo	Quico

Actor-ayudante	Función	Actor- receptor
La madre	Presta atención a	Quico
Los hermanos y las criadas	Prestan atención a	Quico

18. El médico le dice a la madre que es probable que el niño haya inventado todo para captar su atención. Quico se ha orinado encima, pero su madre no lo regaña.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	Se orina	A sí mismo

Actor- ayudante	Función	Actor-objeto
La madre	No regaña a	Quico
El médico	Dice a la madre que debe prestar más atención a	Quico

19. Tía Cuqui descubre que Quico no se ha tragado el clavo.

Actor- oponente	Función	Actor- receptor
Tía Cuqui	Descubre que no se ha tragado el clavo	Quico

20. Quico no puede dormirse, porque tiene miedo. La madre lo tranquiliza y logra que se duerma plácidamente.

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
Quico	No puede dormir porque tiene	Miedo

Actor- ayudante	Función	Actor- receptor
La madre	Tranquiliza a	Quico

3. Tiempo de la fábula

El tiempo de la fábula de *El príncipe destronado* es un tiempo de crisis, pues los acontecimientos que ocurren se condensan en un corto espacio de tiempo. El tiempo de esta fábula corresponde a un día de la vida de Quico, y abarca doce horas: desde las diez de la mañana, momento en el que Quico se despierta, hasta las nueve de la noche, hora a la que Quico se duerme. Esto nos permite establecer que la fábula se desarrolla en un tiempo de once horas. La fecha exacta en la que suceden los acontecimientos se nos informa al comienzo del texto: Martes, 3 de diciembre de 1963.

4. Lugar

Los acontecimientos ocurren en el interior de la casa de Quico, específicamente en la cocina, el baño, el salón, el comedor, la habitación de los niños y el cuarto de juegos. Uno de los acontecimientos se desarrolla en una tienda de víveres en la calle.

B. La historia

1. Tiempo de la historia

Hemos determinado que el tiempo de la fábula corresponde a un día de la vida de Quico, específicamente al tiempo que transcurre desde las diez de la mañana hasta las nueve de la noche. En la historia, los acontecimientos se organizan también de forma cronológica. Cada capítulo, como indica el título que lo encabeza, corresponde a una hora del día de Quico. Por otra parte, no se observan desviaciones cronológicas de ningún tipo. El narrador se limita a exponer los acontecimientos cronológicamente sin introducir desviaciones anacrónicas.

2. Ritmo

Las relaciones que se establecen en el texto de *El príncipe destronado* entre el tiempo de la fábula y el tiempo de la historia pueden ser determinadas mediante dos *tempi*: la escena y el resumen.

La historia se construye, en su mayor parte, mediante la escena. El narrador expone a través del diálogo los acontecimientos que ocurren. En estos casos, el TH es aproximadamente igual al TF. Veamos los siguientes ejemplos:

-¿Tiene alas el demonio, Juan?
-Claro.
-Y si soy malo, ¿viene el demonio volando y me lleva al infierno?
-Claro

-¿Y el demonio tiene cuernos?
-Sí.
-¿Y mocha?
Juan levantó los hombros, sorprendido.
-Eso no sé –confesó (Delibes, 2002:41).

-¡Pum!
-No –dijo Juan-. Di antes: "Toma, canalla".
-Toma, canalla –dijo Quico.
-No –agregó Juan-, luego dices: "¡Pum!".
-¡Pum! –dijo Quico.
-No –dijo Juan-. Antes tienes que decir: "Toma, canalla".
-Toma, canalla –dijo Quico.
-¡No! –dijo Juan enfadado-. Di: "Toma canalla, ¡pum!".
-Toma, canalla, ¡pum! –repitió Quico (2002:82).

El resumen se presenta, aunque con menos frecuencia que la escena, para condensar acciones que son de poca relevancia para la historia. Siendo entonces el TH menor al TF:

> Mientras duró la ausencia de Juan, la Domi paseó a la niña de la mano por la habitación. Cris se detenía ante cada objeto que encontraba y decía inclinándose hacia él: "A-ta-ta". Y la Domi, por no agacharse, corroboraba: "Caca, caca. Eso no se toca, ¿verdad, hija?" (2002:117).

Este análisis nos permite concluir que, aun cuando la escena predomine en el texto, el tiempo de la historia es menor que el tiempo de la fábula, pues mediante el *tempo* del resumen se condensan algunas de las acciones de la historia.

3. Los personajes

En *El príncipe destronado* la narración se centra en la exposición de los acontecimientos que suceden en casa de Quico. Los personajes no se caracterizan de forma detallada; es más: en todo el texto no encontramos una caracterización directa o explícita de éstos. A través de los acontecimientos podemos inferir las cualidades de cada uno: las acciones que realizan, la manera cómo las realizan, las formas de expresarse, de relacionarse con los otros son elementos que ayudan a reconstruir, a través de la acumulación, la imagen que proyecta el narrador de los personajes.

a. Personaje principal: Quico

Quico es un niño de tres años a punto de cumplir cuatro. Hasta hace un año era el pequeño de la casa: su hermana menor, Cris lo ha desplazado y ella se ha convertido en el centro de atención del hogar. A lo largo de toda la narración se van a presentar dos sentimientos predominantes que caracterizan a Quico: la soledad y el miedo.

El primer sentimiento, la soledad, se manifiesta a través del propósito de Quico de llamar la atención de los otros. Al analizar las relaciones que se establecen entre los actores en el nivel de la fábula, hemos observado cómo a Quico su madre, sus hermanos y las criadas le hacen poco caso cuando les comenta las cosas que para él son importantes. Su madre y las criadas están demasiado ocupadas con los quehaceres de la casa y no escuchan a Quico.

El hecho de que Quico acuse a su hermana Cris por no saber ir sola al baño, delata que el niño quiere sobresalir por encima de ella. Quico se pregunta cuál es el motivo de que a su hermana no la regañen por esto y a él sí: no entiende que está creciendo y debe aprender a desenvolverse por sí mismo.

Quico tampoco puede compartir sus juegos con Juan. Su hermano mayor no se divierte con los juegos que le propone éste: cuando Quico dibuja una playa, Juan le dice que no se parece en nada; cuando juegan a los vaqueros, Quico no sabe decir las palabras apropiadas para matar a su contrincante, aun cuando Juan trata de explicárselo repetidamente.

Quico tiene que inventar que se ha tragado un clavo para evitar que lo castiguen por haberse orinado. Al descubrir que el engaño provoca la atención de todos los habitantes de la casa, Quico se siente feliz y continúa fingiendo, hasta llegar afirmar que le duele la barriga. La mentira es, pues, la forma que encuentra Quico de convertirse en el centro de atención.

El segundo sentimiento que hemos señalado, el miedo, se forma a través de ciertos acontecimientos que ocurren durante el día hasta concretarse por la noche.

Son tanto los adultos como los niños de la casa los que contribuyen en la formación de este sentimiento en Quico. Cuando Quico hace algo incorrecto, las criadas lo asustan diciéndole que los demonios se lo van a llevar al infierno o que el médico va a venir a pincharle. La Domi les canta a los niños dos canciones bastante terroríficas, en la primera un niño es golpeado brutalmente por su padre y su madrastra; en la segunda un soldado

apuñalea a una mujer. Juan le dice a Quico que el fuego de la caldera es el infierno y, en la habitación, lo asusta haciéndole creer que la lámpara en movimiento es un demonio.

Cuando Quico se acuesta a dormir, todos los fantasmas que han ido creándose y acrecentándose en su imaginación afloran: "Venía el demonio cuando tú no estabas y me llevaba de los pelos al infierno, con el Moro, y luego Longinos me pinchaba y el soldado iba con el puñal de dos filos, y el Fantasma... " (2002: 168). Pero la madre acude en su ayuda consolándolo y dándole el cariño necesario para que abandone sus temores y pueda conciliar el sueño.

b. Personajes secundarios

Como hemos dicho ya, los personajes de *El príncipe destronado* son presentados a través de las acciones que realizan. La personalidad del personaje principal, Quico, está mucho más definida que las de los personajes secundarios, pues él constituye el motivo principal de la narración. Sin embargo, el narrador nos presenta ciertos rasgos que definen a estos personajes. Analicemos cómo se caracterizan cada uno de ellos:

- La madre de Quico

La característica que mejor define a esta mujer es su nerviosismo. El narrador nos la presenta fumando continuamente y exclamando que está cansada debido al trajín que implica llevar una casa con seis hijos:

> Mamá paró la aspiradora y se acercó a él. Tenía un cigarrillo en la mano derecha (2002:31).
>
> Mamá voceó: "¡Estoy aburrida de niños! ¡No puedo más!" (2002:54).

Por otra parte, la madre de Quico está sufriendo una crisis en su matrimonio. Durante el almuerzo y la sobre mesa, su marido y ella discuten, pero no lo hacen cara a cara, sino que utilizan a su hijo Quico como intermediario. Esto revela cierto miedo, tanto en el padre como en la madre, a enfrentar la situación que vive su matrimonio.

- El padre

El padre se revela, en un primer momento, como una figura autoritaria. Al llegar a su casa no saluda a su esposa, sino que directamente se sienta en el sillón y pide a ésta que le sirva un güisqui y, no conforme con eso, exige que le ponga hielo.

El otro rasgo, que revelan las acciones del padre, es la violencia. Durante el almuerzo, el padre lanza un plato al suelo, porque no soporta que su mujer lo contradiga. El padre de Quico es un hombre lleno de rencores. Aun cuando ya han pasado veinte años desde que ocurrió la Guerra Civil Española, pues la narración se desarrolla durante 1963, este hombre sigue empeñado en mantener la división, y trasmitir a su hijo mayor, aunque este no esté de acuerdo, su ideología.

- Tía Cuqui

La tía de Quico es una mujer soltera. Son dos las características que la definen: el ser cariñosa y comprensiva. A Quico le encanta que su tía lo tome en brazos y le haga arrumacos. Su tía es la única que, desde un principio comprende lo que le ocurre al niño: que se siente desplazado. Por eso lo consiente e incita a la madre a actuar de la misma manera que ella.

- La Vítora

La Vito es una de las sirvientas que trabajan en la casa de Quico. Sabemos que esta mujer tiene un defecto físico, porque en varios momentos se menciona la deformidad de sus manos. El chico de la tienda, quien sube a casa de Quico para llevar la compra del día, para molestar a la Vítora le dice lo siguiente: "Vaya manos (...). ¿Dónde vas con esas manos? (...) Eres gafa" (2002: 37).

Por otra parte, la Vítora se revela cariñosa y consentidora. Cuando va a buscar a Quico a la habitación, porque este ya ha despertado, juega con él y lo abraza para demostrarle su afecto. Además, estamos ante la presencia de una mujer bastante sentimental, que se entretiene escuchando una radionovela, y se le humedecen los ojos al reparar en las letras de las canciones.

- La Domi

La criada más vieja que trabaja en la casa, se caracteriza por ser malhumorada, chismosa y manipuladora. La primera característica la deducimos de las numerosas veces que esta mujer desprecia a Quico. Su interés por saber lo que ocurre entre la Vito y Femio en la cocina revela su carácter de entrometida. El decirle a Quico que él tiene la culpa de que ella se vaya de la casa indica su intención de manipularlo.

- Los cinco hermanos de Quico

El carácter de los hermanos de Quico está mucho menos esbozado que el de los demás personajes ya analizados. Sin embargo, podemos deducir algunas de sus características.

Pablo, el mayor, tiene dieciséis años. Cuando se despierta Quico, el narrador nos cuenta que éste observa la habitación: la cama de Pablo está ordenada; la de Marcos deshecha. A partir de esto deducimos que Pablo debe ser bastante ordenado, mientras que Marcos es desordenado. También sabemos que Pablo difiere de los ideales de su padre, pues, aunque no se atreva a decírselo, no está de acuerdo con su forma de pensar. Pablo decide aceptar la propuesta de su padre de pertenecer al partido, por dos razones: temor y respeto hacia la autoridad que éste representa.

De Merche, la segunda hermana mayor de Quico, sabemos poco. Sólo se refiere de ella que, al llegar del colegio, se entretiene bailando *twist* con sus amigas.

Juan es el hermano de Quico que aparece mejor retratado en el texto. Sabemos que le gusta leer tebeos, que disfruta jugando a los vaqueros, que es un poco envidioso y manipulador, ya que trata de quitarle el caramelo a su hermano y que no le gusta jugar con Quico, porque éste es demasiado pequeño para entender sus diversiones.

Cris es una niña que apenas cuenta con un año y medio de edad aproximadamente. Sobre ella sólo sabemos que no sabe hablar, pues sólo balbucea algunas sílabas. Como las acciones de la niña tienen poca relevancia para la historia, no podemos deducir más sobre su caracterización.

4. Espacio

El espacio en el que se desarrollan los acontecimientos de *El príncipe destronado*, está, al igual que los personajes, definido de una forma poco detallada, pues en este texto el espacio sólo funciona como marco de la narración; como el lugar de la acción. A través del principio de acumulación, vamos conociendo cómo es la casa de esta familia.

El espacio se describe, por lo general, desde la mirada de Quico, es decir, el narrador presenta los lugares donde ocurren los acontecimientos tal y como los percibe el protagonista. Analicemos el siguiente fragmento en el que se refieren las características de la habitación del niño:

> Entreabrió los ojos y, al instante, percibió el resplandor que se filtraba por la rendija del cuarterón, mal ajustado, de la ventana. Contra la luz se dibujaba la lámpara de sube y baja, de amplias alas –el Ángel de la Guarda-, la butaca tapizada de plástico rameado y las

> escalerillas metálicas de la librería de sus hermanos mayores. La luz, al resbalar sobre los lomos de los libros, arrancaba vivos destellos rojos, azules, verdes y amarillos (2002:9).

Podemos observar que, de todos los elementos que conforman la habitación, la luz y la lámpara son los más importantes. Esto así, pues a Quico no le llaman la atención los objetos por sí mismos, sino por lo que representan. Lla lámpara es el Ángel de la Guarda y la luz crea una atmósfera, llena de colores, que fascina al niño.

También el narrador reseña, desde su propia visión de la realidad, los espacios:

> Frente a la puerta del montacargas estaba la mesa blanca, con el tablero de mármol blanco y un armario blanco colgado donde la Vítora guardaba el frutero con las naranjas, las manzanas y los plátanos, el azucarero, el salero y la tila (2002: 30).

Por otra parte, los espacios se construyen a medida que se narran las acciones de los personajes con la finalidad de ubicar a éstos en un lugar determinado. Conocemos qué elementos integran la cocina de la casa cuando se nos relatan las tareas que en ella realiza la Vítora:

> La Vítora iba del fogón a la cocina, de la cocina al escurreplatos, del escurreplatos al armario, del armario a la despensa, de la despensa a la caldera y de la caldera al fogón de sintasol rojo otra vez (2002:44).

5. Focalización

En la historia de *El príncipe destronado* encontramos tanto una focalización externa como una interna. Recordemos que el focalizador es aquel agente que contempla los objetos o los acontecimientos que son narrados.

a. Focalizador interno

El focalizador interno de *El príncipe destronado* es el personaje principal: Quico. El narrador relata y describe a partir de la mirada infantil del niño. Analicemos las siguientes pruebas textuales:

Cuando Quico baja a la tienda con la Vítora para hacer las compras del día, el narrador caracteriza el establecimiento de la siguiente manera: "olía a chocolate, a jabón y a la tierra de las patatas" (2002: 18). A través de esta descripción el narrador representa la manera de percibir la tienda por Quico, a quien lo que más llama la atención son los olores que en ella percibe.

También los sonidos y los colores despiertan el interés del niño: "Súbitamente sonaron los tacones de mamá, allá lejos, en el entarimado, y Quico se asustó" (2002: 123); "La luz, al resbalar sobre los lomos de los libros, arrancaba vivos destellos rojos, azules, verdes y amarillos" (2002: 9).

El hecho de que a la madre de Quico se la nombre, en repetidas ocasiones, de acuerdo con la ropa que lleva puesta, también es ejemplo de

la focalización del personaje, pues Quico identifica a su madre por su vestimenta:

> Mamá ya no era una bata de flores rojas y verdes, sino un jersey a rayas blancas y azules y una falda gris y unas zapatillas de cuero en chancletas y un cigarrillo, con una hebra de humo azul, entre los dedos delgados y largos. Mas la voz era igual a la de la bata (2002:52).

El médico que atiende a Quico es focalizado por este personaje como un fantasma. El narrador describe la consulta y narra las acciones que en ella se desarrollan a partir de la mirada de Quico:

> Quico reparó en el fantasma blanco bajo la luz roja, alzó los ojos y todo lo vio bajo un resplandor espectral. Inquirió:
> -¿Es el infierno? (...)
> -Aquí no hay demonios- respondió mamá.
> El fantasma observaba al niño atentamente (2002:133-134).

b. Focalizador externo

Aun cuando en el texto predomina la focalización interna, existe también una focalización externa dada por el narrador, quien ofrece su propia perspectiva de los objetos, personas y acontecimientos que forman parte de la narración. Analicemos el siguiente fragmento:

> La Vítora denegó con la cabeza. Estaban frente a frente, sin obstáculos por medio y él se aproximó aún más, la enlazó por el talle y la besó en la boca (...) Y, como no ofreciera resistencia, Femio la volvió a besar ahincadamente, con los labios entreabiertos (...) Quico les miraba, los ojos atónitos, y, como aquello se prolongara, empezó a golpear la pierna del Femio y a gritar:
> -¡No la muerdas, tú! (2002:110-111).

El narrador nos explica, desde su punto de vista, lo que ocurre en esta escena: Femio y la Vítora se dan un beso, y es él quien focaliza. Pero también nos muestra la perspectiva de Quico, quien cree que Femio muerde a la Vito; en este caso es el personaje quien focaliza. Veamos otro ejemplo.

En el último capítulo, cuando Quico ya se ha dormido, la focalización se realiza a través del agente externo, pues el niño, el agente focalizador interno, no se encuentra presente, de una forma consciente, en la narración:

> Descendía sobre él el sueño, un sueño pesado, irresistible, pero aún oprimió dos veces la mano de Mamá antes de que sus deditos se aflojaran y su respiración se acompasase. Mamá permaneció unos minutos a su lado y, luego, se incorporó quedamente, introdujo la mano de Quico bajo las ropas y abandonó la habitación andando de puntillas (2002:168-169).

C. Texto: palabras

1. Narrador

El agente que emite los signos lingüísticos en *El príncipe destronado*, es un narrador externo, pues relata sobre otros y no se refiere a sí mismo a lo largo de todo el texto. Este narrador se limita a relatar las acciones que realizan los personajes, es decir, no expresa opiniones respecto a lo que ocurre en la narración o lo que piensan los personajes.

El narrador externo de la novela se caracteriza por su objetividad. Es importante acotar que los fragmentos aparentemente subjetivos son

focalizados por el personaje principal, Quico, y no por el narrador. Observemos los fragmentos:

> El niño bajaba las escaleras primero con el pie izquierdo y, seguidamente, juntaba el izquierdo con el derecho en el mismo escalón, pero lo hacía rápido, casi automáticamente (2002:18).

> Quico colocaba una chapa sobre la otra y cada vez que colocaba la séptima, la torre se le venía abajo. Empezó a desesperarse: "Ayyy", decía, pero sus manos eran cada vez más torpes e ineficaces (2002:116).

2. Niveles de narración

El nivel de narración más utilizado en el texto de *El príncipe destronado*, es el estilo directo, pues el narrador relata a través del diálogo gran parte de las acciones que se desarrollan en la novela:

> -¿No vino Domi todavía?- dijo.
> -ya ve.
> -¿No son las doce?
> -Ya hace rato que dieron (Delibes, 2002:38).

> -¿Soy un indio? –preguntó Quico.
> -No.
> -¿No es la conquista del Oeste?
> -No. Es la guerra de Papá.
> Quico corrió a esconderse detrás de la butaca de plástico:
> -Tú eras los malos –dijo Juan.
> Se cruzaron unas docenas de disparos y finalmente Juan se impacientó:
> -Te tienes que morir –dijo-. Yo tengo que matar más de cien malos, como papá. ¡Anda, muérete! (2002:80).

El estilo indirecto también es utilizado con bastante frecuencia:

> Juan hizo "ta-ta-tá" y preguntó si iba a tirar una bomba atómica y Pablo afirmó que el fraile decía que las víctimas de la bomba atómica quedaban como si fueran de corcho (2002:62).

> Entonces, mamá dijo que la cocina no era lugar para los niños y que al cuarto de jugar (...) Mamá les oseaba, moviendo las dos manos y le dijo a la Domi que a ver si era capaz de entretenerlos al menos media hora (2002:90).

El hecho de que predominen estos dos niveles de la narración, el estilo directo y el estilo indirecto, se debe a la intención de presentar de una manera objetiva los acontecimientos que son relatados por el narrador.

3. Descripción

Las descripciones en *El príncipe destronado* son bastante escasas, pues el narrador más que dedicarse a la identificación y descripción de las características que definen a los personajes y los lugares donde ocurren los acontecimientos, se centra en la narración del desarrollo. Sin embargo, como he señalado anteriormente, observamos la utilización de la descripción con la intención de situar a los personajes en determinados espacios y, también, en determinadas actitudes.

Las descripciones de esta novela se caracterizan por ser de tipo referencial, es decir, el objetivo que persigue el narrador es "impartir conocimiento" (Mieke, 1998:138), participar cómo son los espacios en que se desenvuelven los personajes y, al mismo tiempo, presentar el punto de vista que tiene Quico de los objetos descritos. Los siguientes textos corroboran nuestra afirmación:

Arriba estaba el gigantesco termo blanco –*la bomba atómica*- y, a la izquierda, la cocina eléctrica y, a su lado, el fogón de sintasol rojo, y más a la izquierda, la puerta encristalada del montacargas y, junto a la puerta, la fregadera empotrada y, sobre ella, el escurreplatos (2002:31).

La librería de escalerillas metálicas dividía la estancia en dos y cabe la ventana se tendía una mesa alargada, con la pantalla del sube y baja encima –*el ángel de la guarda*- donde los chicos hacían sus deberes al regresar del colegio (2002:48).

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS TRES NOVELAS

En los tres capítulos anteriores hemos estudiado, de forma individual, las obras propuestas para analizar la construcción del personaje infantil delibesiano. En este apartado las compararemos con la finalidad de determinar cuáles son las analogías y divergencias que existen entre ellas. Se tomarán en cuenta aquellos puntos del análisis propuesto por Mieke Bal que nos permitan realizar dicha comparación. En el nivel de la historia estudiaremos las relaciones existentes entre el tiempo de la historia, el ritmo, los personajes, el espacio y la focalización. En el nivel llamado "texto", compararemos la construcción del narrador, el nivel de la narración. También haremos referencia al ciclo narrativo de la fábula para analizar la relación que existe entre los deseos de los personajes principales.

A. La fábula: el ciclo narrativo

En la primera obra analizada, *La sombra del ciprés es alargada*, observamos cómo toda la peripecia narrativa giraba en torno a la necesidad que siente el protagonista Pedro de cumplir un deseo. Pedro busca aislarse del mundo, evitar crear lazos afectivos con las gentes que se encuentran a su alrededor, para así no tener que sufrir por la pérdida de los seres queridos. Daniel, protagonista de *El camino*, también expone su deseo: no abandonar el campo. Quico, el niño de *El príncipe destronado*, se siente

desplazado por su hermanita menor y desea que los demás le presten tanta atención como a ésta.

Es interesante observar cómo el deseo de cada uno de estos personajes apunta en un mismo sentido. Pedro, Daniel y Quico tienen miedo de enfrentar su realidad, porque ésta implica un sufrimiento que no están dispuestos a aceptar, por lo menos, en un primer momento. Este temor surge en cada uno de ellos a partir de ciertos acontecimientos. En el caso de Pedro la muerte de su mejor amigo, Alfredo, y la instrucción recibida de parte de su maestro don Lesmes, son los acontecimientos que dan pie a este niño de once años para que tome como forma de vida la soledad. Para Daniel la decisión de enviarlo a estudiar a la ciudad que toma su padre, implica un sufrimiento. Él está seguro de que su verdadera vocación no es la de ser un hombre instruido, sino la de trabajar en el campo como su padre. Por otra parte, Quico, quien sólo cuenta con tres años y medio de edad, no comprende cómo ha podido dejar de ser un niño mimado y consentido por sus padres y hermanos.

Pero la realidad se impone para ellos. Cuando crece, Pedro no puede evitar enamorarse de Jane. Al crear este vínculo afectivo, el protagonista de *La sombra* abandona su teoría del desasimiento y se enfrenta a las condiciones que la vida le propone. Aun cuando muere Jane, Pedro no retoma su anterior manera de pensar, sino que acepta que la muerte forma parte de la vida y que a través de la fe en Dios es posible aceptar el sufrimiento.

Daniel también acepta su realidad. Aunque no le guste la idea de marcharse, la obediencia y el respeto hacia su padre son factores que permiten que acepte este acontecimiento.

Quico es demasiado pequeño como para comprender que el proceso que vive forma parte de su crecimiento, pues él debe empezar a aprender a caminar solo. En el caso de este personaje no observamos una aceptación de la realidad. Quico actúa de forma impulsiva, y no es capaz de ver más allá de sí mismo: cree que el mundo debe girar sólo en torno a sí mismo.

B. El tiempo de la fábula y el tiempo de la historia: ritmo narrativo

Al analizar, anteriormente, el tiempo de la fábula de cada una de estas obras, hemos indicado el espacio temporal en que se desarrollan. En *La sombra del ciprés* la narración abarca aproximadamente cuarenta años; en *El camino*, ocho; y en *El príncipe destronado* apenas once horas. Este espacio temporal es organizado por los distintos narradores de las obras de manera diferente.

El tiempo de la historia en la primera obra se estructura de forma cronológica; en la segunda predomina la retrospección objetiva; y en la última, la organización cronológica. Esta construcción del tiempo de la historia no es fortuita, sino que, a mi parecer, tiene como objetivo presentar la visión de mundo de los personajes principales de cada una de ellas.

Si recordamos cuáles son los *tempi* utilizados para lograr el ritmo narrativo que predomina en las novelas analizadas, nos daremos cuenta de que obedecen a las características de los personajes principales.

En *La sombra del ciprés* el *tempo* del resumen destaca sobre los demás. El narrador, al relatar la historia de la vida de Pedro desde su focalización, la cual corresponde a la mirada de un hombre adulto, presenta los acontecimientos organizados cronológicamente, respondiendo así al esquema mental del adulto. Por eso, aquellos acontecimientos de la vida de Pedro que no son esenciales en la narración, pues lo que se cuenta es cómo este personaje decide no acercarse a los otros para no tener que perderlos y cómo abandona esta idea, son reseñados mediante el resumen, pero no omitidos, pues también forman parte de la vida de Pedro.

La historia de *El camino* se construye a partir de los recuerdos de Daniel. El narrador escoge sólo aquellos acontecimientos que han sido fundamentales para Daniel durante su niñez. El *tempo* que predomina en esta obra es el de la elipsis. Recordemos que la focalización se realiza en ella, por lo general, a través del personaje principal: un niño. El narrador adecua su mirada a la del infante; por eso no presenta cronológicamente los acontecimientos, sino que, siguiendo la lógica del niño, relata la vida de Daniel tal como éste recuerda. Cuando Daniel rememora, durante su noche de insomnio, cualquier elemento que le haga acordarse de otro acontecimiento de su vida, o de la vida de la gente que conoce, nos conduce hacia una nueva historia; una palabra, un personaje, un lugar o un sentimiento son motivos suficientes para una nueva evocación; por este motivo la elipsis es muy frecuente en el texto, ya que se omite todo aquello que no es importante para Daniel.

Al igual que en *La sombra del ciprés*, en *El príncipe destronado* encontramos que los acontecimientos se organizan de forma cronológica. Sin embargo, el tiempo de la fábula es mucho menor en *El príncipe* que en *La sombra*. En la tercera novela analizada, el personaje principal es un niño muy pequeño, y la construcción del tiempo y el ritmo narrativos también se adecuan a sus características. La focalización se realiza a través del personaje. Quico sólo tiene la capacidad de recordar los acontecimientos que le acaban de ocurrir. Esa es la causa de que el narrador presente los acontecimientos cronológicamente mediante el *tempo* de la escena, la cual le permite relatarlos como si ocurriesen en ese preciso instante, pues el diálogo nos ubica en el presente del personaje.

C. La construcción de los personajes

Al igual que el tiempo y el ritmo de la historia, la técnica empleada para caracterizar a los personajes es escogida por Delibes partiendo de la situación narrativa y de la visión de mundo de éstos. En *La sombra del ciprés* el personaje principal, Pedro es construido a partir de la acumulación de caracteres; en *El camino*, observamos las cualidades de Daniel mediante el cambio; y en *El príncipe destronado* conocemos a Quico a través de su relación con los otros personajes y de las actividades que realiza.

La caracterización de los personajes se efectúa, en *La sombra del ciprés*, de forma acumulativa, porque al relatarse cronológicamente los acontecimientos, el narrador tiene la oportunidad de presentar poco a poco al personaje y marcar a través de las circunstancias que éste vive su manera de pensar, sentir y comportarse.

En *El camino* apenas se esbozan las cualidades de los personajes. Como señalamos en el análisis, mediante un sobrenombre o aposición al nombre, el narrador define los personajes. Esto se debe a que la focalización en el texto es interna; es decir, se plasma desde la mirada de Daniel, quien identifica a las personas que lo rodean de esta forma, captando esencialmente su característica más relevante. Por otra parte, el personaje principal se construye mediante la técnica del cambio. Los recuerdos de Daniel nos permiten observar como este niño crece, pasando de la infancia a la pubertad.

Apenas si conocemos las características que definen a los personajes de *El príncipe destronado*. Se ha indicado ya que casi no hay descripciones en esta obra. La acción, presentada a manera de escena, es el elemento que nos permite observar las cualidades más relevantes de los personajes. Lo mismo ocurre con el personaje principal, Quico: son sus actitudes, sus palabras y sus relaciones con los demás habitantes de la casa los elementos que nos permiten concluir en torno a sus peculiaridades. La razón fundamental por la que es utilizada esta técnica es que la focalización se realiza a través de Quico, quien no es capaz, por su edad, de indicarnos mediante las palabras del narrador cómo son las personas a las que observa.

D. Las características de los personajes

Estos tres personajes principales tienen ciertas características en común. Una de ellas es el miedo. Cada uno, desde su realidad, se enfrenta a circunstancias que crean en él este sentimiento. El miedo de Pedro surge a

partir del acontecimiento de la muerte de su mejor amigo; el de Daniel ante la posibilidad de tener que abandonar el campo y enfrentar un mundo desconocido; el de Quico a través de las formas que utilizan los adultos para corregirlo, las cuales fomentan la creación de seres fantásticos en su imaginación.

El miedo a la soledad es propio de los tres personajes. La determinación de no acercarse a los otros para no tener que sufrir su pérdida que toma Pedro, responde a este temor; Pedro prefiere no amar para no quedarse solo cuando la persona amada muera. Sin embargo, Pedro es un hombre solitario. Él escoge no conocer la compañía del otro, pues esto implicaría acostumbrarse a esa forma de vida para después sufrir la verdadera soledad, que es aquella que se experimenta tras haber conocido el amor.

Para Daniel el hecho de tener que marcharse implica la soledad, pues al abandonar el pueblo en el que ha crecido, y en el que están sus amigos, sus padres y conocidos, tendrá que enfrentarse, como hemos señalado, a lo desconocido: este paso tiene que darlo Daniel solo, esa es una de las razones de que no le guste la idea de su padre de enviarlo lejos.

En cuanto a Quico, basta recordar cómo se asusta al verse solo en su habitación antes de dormirse. La oscuridad del cuarto le trae a la memoria todos los temores que se han afianzado durante el día en su imaginación, y al verse solo se asusta y llama a su madre para que lo acompañe.

Es interesante observar cómo se crean estos y otros sentimientos de miedo en los personajes que estamos estudiando. La educación que reciben

de parte de los adultos es la causa fundamental de que éstos surjan. Don Lesmes trasmite a Pedro su teoría del desasimiento, la cual adopta éste tras la muerte de Adolfo. Los castigos utilizados por el maestro de Daniel y la hermana de Roque, el Moñigo, aterrorizan a los niños de *El camino*. A Quico se le educa mediante el miedo: si dice una palabrota, le asustan haciéndole creer que los demonios lo llevarán; sus desobediencias son pecados que serán castigados en el infierno. Los adultos influyen claramente en la conformación de este sentimiento en los niños.

Como hemos visto al analizar las obras, la muerte es un acontecimiento que se encuentra en cada una de ellas. Sin embargo, la visión que tienen los tres niños protagonistas de este hecho es distinta. Para Pedro, la muerte es una tragedia, separa al hombre de lo que ama. Daniel siente tristeza por la pérdida de su amigo Germán, pero la acepta con resignación como un designio de Dios. Quico sólo siente curiosidad por la muerte del gato, y pregunta, sin obtener respuesta, qué le ha ocurrido a éste. La muerte, tema constante en la narrativa delibesiana, es un acontecimiento que el ser humano contempla desde su infancia, y Delibes nos muestra a través de la personalidad y circunstancias de sus personajes tres formas de afrontar esta realidad.

El desamor que sienten los niños delibesianos de parte de las personas que les son cercanas, es otra característica que los aproxima. Recordemos que Pedro es huérfano de padre y madre y fue criado por un tío que apenas si se preocupó por proporcionarle una buena educación. A Pedro nadie le ha enseñado a amar a sus padres, a rezar por ellos; sólo sabe sus nombres y su orfandad es terrible en cuanto que nadie suplió el afecto que sus padres debieron darle.

Daniel también siente este desamor. El alejamiento del padre, quien considera que el niño ha crecido lo suficiente como para demostrarle amor, hace que Daniel se sienta poco querido. Las actitudes de la familia de Quico, que demuestran su amor a la niña Cristina por ser la más pequeña de la casa y prestan poca atención a Quico, hacen que este niño se sienta, al igual que Daniel y Pedro, poco importante para los demás.

E. La focalización y el narrador

A medida que hemos ido comparando las obras, se ha hecho mención, en algunas ocasiones, tanto de la focalización como del narrador y las particularidades de estos elementos en cada una de ellas. Sin embargo, considero pertinente hacer referencia a ellos de nuevo por el importante papel que desempeñan en la construcción del personaje infantil.

En *La sombra del ciprés* encontramos un narrador personaje que realiza una focalización externa; es decir: que parte de su propia mirada para explicarnos los acontecimientos que se desarrollan en la historia. Este narrador es de carácter subjetivo, emite juicios de valor, opina sobre lo que acontece a los personajes o sobre lo que éstos piensan, y en muchas ocasiones critica sus posturas. Esto se debe a que este narrador está representado por Pedro, quien nos cuenta la historia de su vida. Al estudiar al personaje Pedro, hemos observado que en él se da un cambio: pasa del no querer relacionarse con los demás a aceptar que es imposible mantenerse aislado de ellos y que la muerte es parte del ciclo vital del hombre. El narrador, que es Pedro, nos habla ya desde esta última perspectiva; por eso critica ciertas ideas de los personajes e incluso de su yo

pasado. Debido a esto el nivel de narración que predomina en la novela es el texto del narrador.

En *El camino* la voz narrativa es emitida por un narrador externo, el cual focaliza, la mayoría de las veces, a través de la visión de mundo de Daniel, el niño protagonista. No encontramos aquí un narrador protagonista porque Daniel, con sus once años y pocos estudios, no es capaz de relatarnos por sí mismo su historia. De hecho, cuando encontramos una focalización externa en esta obra, nos damos cuenta de que el lenguaje utilizado por el narrador tiene un carácter mucho más culto, a diferencia del que se usa cuando el narrador trasmite, mediante el estilo indirecto libre, los pensamientos de Daniel, el Mochuelo. Cuando el narrador focaliza desde su visión, al igual que ocurre en *La sombra*, también emite juicios de valor. La diferencia estriba en que el narrador de *El camino* no critica las actitudes del niño protagonista, sino que se pone de su lado y de alguna forma se infantiliza.

En *El príncipe destronado* también encontramos la presencia de un narrador externo. La razón de su existencia es, como en *El camino*, que Quico es demasiado pequeño para narrar la acción. Una de las diferencias más relevantes entre ésta y las otras dos obras analizadas es el carácter objetivo del narrador. Como hemos observado al analizar esta obra, el narrador no realiza casi ningún juicio desde su focalización, sino que se limita a presentar los acontecimientos tal como ocurren mediante el *tempo* de la escena. Si en *El camino* el narrador recoge las ideas de Daniel a través del estilo indirecto, en *El príncipe* el estilo directo permite conocer a Quico mediante las acciones que realiza y las relaciones que mantiene con los demás personajes. Es interesante observar cómo es la focalización interna en esta novela. Las descripciones y narraciones que encontramos en ella se

presentan en ciertas ocasiones a través de la mirada de Quico, y el narrador destaca las formas de pensar del niño resaltando las sensaciones que éste percibe; por eso encontramos muchas imágenes olfativas, táctiles y auditivas, ya que la visión de mundo de Quico, desde sus cuatro años de edad, es puramente sensitiva e instintiva.

CONCLUSIONES

Tras haber realizado esta investigación, se puede concluir que, efectivamente, en las tres obras analizadas de Miguel Delibes, la construcción del personaje infantil se aborda no sólo a partir de su caracterización y de las técnicas empleadas para lograrla; todos los elementos que conforman el texto narrativo, existen en función del personaje principal: el niño. El ciclo narrativo, el tiempo de la fábula y de la historia, el ritmo narrativo, las técnicas empleadas para definir a los personajes, la focalización, el narrador y el estilo narrativo utilizado por éste, son todos aspectos que de ninguna manera se encuentran aislados de la construcción del personaje, pues el autor, ya sea de manera consciente o inconsciente, los crea de acuerdo con las características que definen al personaje.

En primer lugar, concluimos que el tiempo de la fábula se construye en la historia de acuerdo a la estructura mental de los personajes principales. En *La sombra del ciprés es alargada* hemos podido observar cómo al organizarse los acontecimientos de la fábula de forma cronológica se responde al esquema mental del adulto, Pedro, quien desde la voz del narrador cuenta la historia de su vida. En *El camino* la fábula de la vida de Daniel se construye a partir de los recuerdos de éste durante una noche de insomnio. Los acontecimientos se organizan en esta fábula mediante la retrospección objetiva, pues en ella cada capítulo corresponde a un recuerdo de Daniel, respondiendo así a su manera de pensar. En *El príncipe destronado* la organización se da cronológicamente. Quico apenas tiene cuatro años; por esto únicamente se nos cuentan los acontecimientos que le

ocurren durante un día, pues él sólo es capaz de retener el recuerdo inmediato.

De igual manera las distintas formas en las que se manifiesta el ritmo narrativo en esta obra, obedecen a las características de los personajes principales. Pedro, desde sus cuarenta años de vida, es capaz de recordar los acontecimientos que ha vivido; debido a esto el narrador resume aquellas acciones que no son importantes para el tema desarrollado en la obra. En *El camino* la elipsis es frecuente: Daniel sólo recuerda lo que es fundamental para sí. En *El príncipe destronado* la escena nos permite observar cuáles son las características que definen a Quico a través de sus relaciones con los otros.

En cuanto a las técnicas empleada para construir los personajes principales, podemos concluir que en cada obra éstas responden también a las formas de pensar de los mismos personajes. El narrador de *La sombra* utiliza la acumulación para describir a Pedro, pues al narrarse cronológicamente toda la vida de Pedro, la voz narrativa tiene la oportunidad de presentar paulatinamente al personaje. En *El camino* casi no se describen las características de los personajes; Daniel identifica a las personas que lo rodean mediante un sobrenombre que especifica esencialmente la forma de ser de los personajes. En *El príncipe destronado* conocemos a los personajes a través de la confrontación; es decir, las relaciones que existen entre ellos nos permiten concluir en torno a sus formas de ser.

Uno de los aspectos más importantes del texto narrativo que nos han permitido llegar a la conclusión de que el personaje infantil se construye

mediante la conjugación de los elementos de la novela, es la focalización. En *La sombra*, el narrador focaliza desde su mirada, pues recordemos que este es un narrador personaje; Pedro relata la historia de su vida desde su mirada de hombre adulto. En *El camino* la focalización es interna, ya que el narrador, a través del estilo indirecto libre, narra cuáles son las formas de pensar de Daniel. En *El príncipe destronado* predomina la focalización externa, pues el narrador describe objetivamente los acontecimientos. Sin embargo, cuando la focalización es interna, se nos muestra la realidad mediante la percepción sensitiva que Quico tiene de ésta. Estos aspectos nos indican que la focalización existe en función del personaje infantil.

Los temas tratados en las obras se repiten. Los personajes principales tienen, esencialmente, las mismas preocupaciones y miedos: la muerte, la soledad y el desamor forman parte de su cotidianidad. Delibes expone en sus obras cuestiones que son de carácter universal. Sus personajes sufren las mismas dolencias que son propias de la existencia de todo hombre. La maestría del autor estriba en la forma en que presenta temas, pues las historias en que inserta a sus personajes son siempre distintas. A través de la creación de sus protagonistas, Delibes propone diversas formas de afrontar estas realidades universales.

BIBLIOGRAFÍA

CORRAL, Antonio (1995). *Retrato de Miguel Delibes.* Galería de Grandes Contemporáneos. Barcelona: Círculo de Lectores.

Cuevas García, Cristóbal (1992). *Miguel Delibes: El escritor, la obra y el lector.* Barcelona: Editorial Anthoropos.

De los Ríos, César Alonso (1971). *Conversaciones con Miguel Delibes.* Madrid: Editorial Magisterio Español, S.A.

De los Ríos, César Alonso (1994). "Delibes: Periodismo y Testimonio". En García Domínguez, Rodrigo (Comp.). *Miguel Delibes. Premio nacional de las letras españolas 1991* (p.p. 95-111). Madrid: Editado por la Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas.

Del Río, Ángel (1982). *Historia de la literatura española II.* Barcelona: Editorial Bruguera.

Del Valle Spinka, Ramona (1976). *La conciencia social de Miguel Delibes.* Madrid: Eliseo Torres & Sons.

Delibes, Miguel (1966). *Cinco horas con Mario.* Barcelona: Editorial Destino.

Delibes, Miguel (1966). *Obra completa* (Vol. I y II). Barcelona: Editorial Destino.

Delibes, Miguel (1967). *La sombra del ciprés es alargada*. Barcelona: Editorial Destino.

Delibes, Miguel (1969). *La hoja roja*. Madrid: Salvat Editores, S.A.

Delibes, Miguel (1969). *Parábola del naufrago*. Barcelona: Editorial Destino.

Delibes, Miguel (1976). *S.O.S. (El sentido del progreso desde mi obra)*. Barcelona: Editorial Destino.

Delibes, Miguel (1985). *La censura de prensa en 1940 y otros ensayos*. Valladolid: Editorial Ámbito.

Delibes, Miguel (1993). *Madera de Héroe*. Barcelona: RBA. Editores.

Delibes, Miguel (1993). *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: RBA Editores.

Delibes, Miguel (1996). *He dicho*. Barcelona: Editorial Destino.

Delibes, Miguel (2001). *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Barcelona: Ediciones Destino.

Delibes, Miguel (2001). *El hereje*. Barcelona: Ediciones Destino.

Delibes, Miguel (2001). *Los santos inocentes*. Barcelona: Editorial Planeta.

Delibes, Miguel (2002). *El príncipe destronado*. Barcelona: Ediciones Destino.

Delibes, Miguel (2002). *Las ratas*. Barcelona: Editorial Destino.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española (21ª ed., Vols. I y II) (2000). Madrid: Editorial Espasa Calpe.

García Domínguez, Rodrigo (Comp.) (1994). *Miguel Delibes. Premio nacional de las letras españolas 1991*. Madrid: Editado por la Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas.

García Velasco, Antonio (1992). "*El disputado voto del señor Cayo*: T{técnica narrativa, lenguaje y contemporaneidad". En Cuevas García, Cristóbal (Dir.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector* (p.p. 247-256). Barcelona: Editorial Anthropos.

Garrido, Antonio (1992). "Teoría narrativa delibesiana". En Cuevas García, Cristóbal (Dir.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector* (p.p. 337-345). Barcelona: Editorial Anthropos.

Gómez Yebra, Antonio (1992). "Retrato de la mujer ideal: *Señora de rojo sobre fondo gris*". En Cuevas García, Cristóbal (Dir.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector* (p.p. 325-336). Barcelona: Editorial Anthropos.

Gullón, Agnes (1980). *La novela experimental de Miguel Delibes*. España: Editorial Taurus.

Hickey, Leo (1968). *Cinco horas con Miguel Delibes. El hombre y el novelista*. Madrid: Editorial Prensa Española.

Jara, Oscar (2002). "Miguel Delibes: 'No volveré a escribir... aunque otros milagros se han dado' ". http://www.babab.com. Consulta realizada el 25 de enero de 2003.

Pauk, Edgar (1971). *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid: Editorial Gredos.

Pey, Santiago y Colonia, Juan Luis (colaboradores) (1969). *Diccionario de sinónimos, ideas afines y contrarios*. Barcelona: Editorial Teide.

Raymond, Carr (1970). *España 1808-1939*. Barcelona: Ediciones Ariel.

Reboredo Sánchez, José (1999). "La censura". En Rico, Francisco (Dir.) *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975* (Vol. VIII) (p.p. 57-60). Barcelona: Editorial Crítica.

Rodríguez, Jesús (1989). *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*. Madrid: Editorial Pliegos.

Sanz Villanueva, Santos (1992). "Hora actual de Miguel Delibes". En Cuevas García, Cristóbal (Dir.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector* (p.p. 79-114). Barcelona: Editorial Anthropos.

Sobejano, Gonzalo (1968). "Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*". *Papeles de Son Armadans*, XLVIII. Palma de Mallorca.

Sotelo Vásquez, Marisa (1992). "*377A. Madera de héroe:* La ambigüedad del heroísmo". En Cuevas García, Cristóbal (Dir.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector* (p.p. 303-314). Barcelona: Editorial Anthropos.

Walter, Melisa (2000). *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Editorial Gedisa.