

APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA PROPUESTO POR G. GENETTE A LA NOVELA *LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA*

PURIFICACIÓN ALCALÁ ARÉVALO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es la aplicación del método de análisis de la estructura narrativa propugnado por G. GENETTE a una obra literaria. En nuestro caso, a la novela *La sombra del ciprés es alargada*. Para ello diferenciamos la historia del discurso. La *historia* se refiere a la narración de los sucesos en su orden temporal; mientras que el *discurso* implica los medios lingüísticos y recursos técnicos de los que se vale el autor para contar la historia y la trama.

Para la transformación de la historia en discurso es necesaria una estructura formal que conlleva tres acciones por parte del novelista: la “modalización” o cuestión del punto de vista de la narración, la “temporalización” y la “espacialización”, aspectos que analizaremos en la novela reseñada anteriormente.

PALABRAS CLAVE

Extradiegético, intradieгético, metadieгético, narrador heterodieгético, homodieгético, modalización, temporalización, espacialización.

ABSTRACT

This paper is aimed to using G. Genette's method to analyze the narrative structure of literary work, namely the novel *La sombra del ciprés es alargada*. Thus, we differentiate story from discourse. Story refers to an account of events in a temporal order, whereas discourse refers to the linguistic and technical means employed by the author to tell the story and the plot.

In order to convert story into discourse, a formal structure is needed which implies three actions on the part of the novelist: “modalization” (the narrative point of view), “temporalization” and “spatialization”, aspects analyzed in the mentioned novel.

KEY WORDS

Extradiegetic, intradiegetic, metadiegetic, heterodiegetic narrator, homodiegetic, temporalization, spatialization.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail est l'application de la méthode d'analyse de la structure narrative proposée par G. Genette à une oeuvre littéraire. En ce cas, *L'ombre du cyprès est allongée*. Pour ce faire, nous distinguons l'histoire du discours. L'histoire se rapporte au récit des événements dans leur ordre temporel, tandis que le discours implique les moyens linguistiques et les recours techniques dont l'auteur se sert pour raconter l'histoire et le trame.

Pour la transformation de l'histoire en discours, il faut une structure formelle qui suppose trois actions de la part du romancier: la “modalisation” ou question du point de vue du récit, la “temporalisation” et la “spatialisation”, tous aspects qui seront analysés dans le roman ce-dessus.

MOTS-CLÉ

Extradiégétique, intradiégétique, métadiégétique, narrateur hétérodiégétique, homodiégétique, modalisation, temporalisation, spatialisation.

1. BREVE FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

La obra de un escritor se completa con el encuentro que el lector tiene con dicha obra literaria. Sus impresiones, sus emociones recrean el texto. Si a la intuición del lector se le añade un método de análisis, la penetración en la obra será no sólo intuitiva, sino también profunda y exhaustiva.

La obra literaria puede abordarse desde distintos puntos de vista o perspectivas, lo que implica la existencia de variados métodos críticos.

Efectivamente, la literatura es una forma de comunicación y, como tal, intervienen en ella diferentes elementos: un emisor-escritor dirige un mensaje a un receptor-lector; el mensaje utiliza un código, posee un contexto o referente y se transmite por medio de un contacto. Jakobson asignó a cada uno de estos elementos una función específica: emotiva, conativa, metalingüística, referencial y poética respectivamente; funciones que pueden estudiarse en el texto.

En relación a ello, las diferentes teorías literarias plantean cuestiones acerca de la literatura desde el punto de vista del escritor, de la obra, del lector, o del contexto. Así, las teorías románticas, que incluyen el método histórico-filológico y el método psicológico, prestan atención a la mente y vida del escritor; las teorías orientadas a la experiencia del lector dan lugar a la teoría de la recepción y a la crítica impresionista; los formalistas, con los métodos del formalismo ruso, new criticism y estilística, concentran su atención en la obra en sí misma; la teoría crítica sociológica y la crítica marxista consideran fundamental el contexto social e histórico; y, por último, la crítica estructuralista y la crítica semiológica investigan sobre los códigos utilizados en la elaboración del significado¹.

En este artículo, como ejercicio metodológico, nos vamos a referir especialmente a la crítica estructuralista que se centra, como hemos dicho, en un aspecto de la obra: el código o lengua literaria. Ello no quiere decir, por supuesto, que a la hora de interpretar un texto y hablar de su sentido, lo hagamos sin considerar la contribución del lector.

La crítica estructuralista desarrolló sus teorías basándose en las ideas recibidas de la lingüística, por un lado, y del formalismo ruso, por otro.

De la lingüística tomó, en primer lugar, la distinción saussuriana de lengua y habla, concibiendo la obra literaria como un acto particular de habla cuyo funcionamiento hay que describir; y, en segundo lugar, el concepto de sistema o estructura, describiendo la obra como una estructura de elementos interrelacionados. Los elementos del lenguaje no adquieren sentido como resultado de alguna conexión entre las palabras y las cosas, sino en tanto partes de un sistema de relaciones. Los estructuralistas, por su parte, intentan descubrir la "gramática", la sintaxis o los esquemas fonémicos de sistemas de significado humanos concretos, ya sean relaciones de parentesco, vestidos, discursos narrativos, mitos, etc. El principio según el cual los actos humanos presuponen un sistema recibido de relaciones diferenciales es aplicado por Barthes a todas las

1. Selden, R., *La Teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987.

prácticas sociales, que interpreta como sistema de signos que operan como el modelo del lenguaje.

Del formalismo ruso la crítica estructuralista acogió la concepción específica del lenguaje literario, analizando los rasgos que diferencian al lenguaje literario del lenguaje común. Los estructuralistas están de acuerdo en que la literatura tiene una relación especial con el lenguaje y llaman la atención sobre su naturaleza y sobre sus propiedades específicas.

Dentro de la crítica estructuralista, nos fijaremos en las teorías que Genette elaboró para el análisis de la estructura narrativa de una obra literaria, con objeto de su aplicación por nuestra parte a la novela reseñada anteriormente.

2. APLICACIÓN DEL MÉTODO DE ANÁLISIS

El objetivo de este artículo, como hemos dicho anteriormente, es la aplicación del método de análisis de la estructura narrativa propugnado por Genette² a una obra literaria.

Para dicho autor, una obra narrativa es la conversión de una *historia* en *discurso* mediante una estructura formal que implica tres acciones: *modalización*, *temporalización* y *espacialización*.

La distinción entre historia y discurso es clara. En una obra literaria existe un plano del contenido o historia: los hechos que se narran, y un plano de la expresión o discurso: cómo se narran esos hechos.

Analizando estos aspectos en la novela *La sombra del ciprés es alargada*³ podemos decir que la *historia* está constituida por una serie de acontecimientos o hechos que acaecieron en un tiempo y un lugar. Es la realidad ficticia recreada o inventada por el autor y que, en este caso, resumimos a continuación.

Pedro, personaje principal, es un huérfano educado sin calor humano, primero por un tío suyo y después por un maestro-preceptor, de nombre D. Mateo, a cuya tutela fue entregado con la edad de diez años con la idea de que completara su formación. Don Mateo es un hombre pesimista, dominado por el temor a la vida, triste y con una filosofía estoica de no tener y no desear para no correr el riesgo de perder.

2. Genette, G., *Figuras III*, Lumen, 1972

3. Delibes, M., *La sombra del ciprés es alargada*, Destino, 1971

El ambiente de la casa y la familia es igualmente frío y austero. La única nota de humor, optimismo y alegría, la introduce otro pupilo, Alfredo, que llega a la casa, como él, para estudiar y con quien entabla una gran amistad.

Las ideas pesimistas de don Mateo van conformando poco a poco la mente de Pedro. Cuando Alfredo muere, Pedro cree que se cumple la premonición del maestro y es víctima de la filosofía del dasasimiento, propugnada por el tutor. Como consecuencia de ello, y para hacer efectivo el enfoque que quiere darle a su vida, decide hacerse marino, asegurándose así una vida sin amores y sin posesiones. Pero no todo ocurre como él pensaba. En uno de sus viajes, Pedro se enamora de Jane, una joven americana, vital y alegre; quiere huir de ese amor porque teme sufrir de nuevo y perder el equilibrio que había conseguido, tras superar la crisis que la muerte del amigo le había producido. La lucha consigo mismo para dominar sus sentimientos le provoca otra crisis espiritual; se recluye en el campo, y allí la naturaleza y las opiniones de su nuevo amigo, Bolea, le hacen reconsiderar sus convicciones. En consecuencia, decide abandonar su vieja filosofía y vivir el presente con alegría. Como expresión de este cambio ideológico y después de razonarlo mucho, contrae matrimonio con Jane.

Pero, cuando todo parece cambiar para él y está inmerso en un ambiente lleno de optimismo y esperanza, muere su mujer, confirmándose así sus anteriores presentimientos; no obstante, no vuelve a la filosofía antigua. Comprende que hay que “eslabonarse” y que vivir es la unión del corazón y del intelecto, de la vida y la muerte.

Con esta nueva postura vital e ideológica vuelve a Ávila, une simbólicamente sus dos amores, enterrando en la tumba del amigo la alianza de su mujer, y acepta con resignación cristiana la muerte, pensando que, por encima de todo, aún tiene a Dios.

Junto a los acontecimientos reseñados, la narración incluye las reflexiones que dichos acontecimientos provocan en el personaje.

Los hechos acaecidos y las reflexiones del protagonista se concatenan en la obra técnicamente con la repetición del mismo esquema, de manera que la estructura de la secuencia a lo largo de la novela es idéntica. En primer lugar, Pedro entra en contacto con un personaje, se producen determinadas acciones y, a continuación, se narran las reflexiones que ellas provocan. La misma secuencia y orden se repiten con los demás personajes con los que se va relacionando a lo largo de la obra. Además, todos los hechos y reflexiones están recogidos y enfocados en función del tema principal de la novela. Es una novela de tesis.

Una vez señalada la historia de la novela, pasamos a analizar el otro nivel de la obra: el *discurso*. El discurso está constituido por la manera en que el narrador nos da a conocer los hechos de la historia. En este caso, el protagonista, ya adulto, nos cuenta su vida desde su infancia hasta su presente, siguiendo un orden lineal y aparentemente objetivo. Es un relato autobiográfico.

Para la conversión de la historia en discurso, se ha apoyado en tres aspectos que, unidos, constituyen la estructura formal de la novela: modalización, temporalización y espacialización, como señalamos anteriormente.

Con respecto a la *modalización*, Genette distingue entre modo o punto de vista y voz, esto es, quién ve y quién habla, aspectos complementarios.

En esta novela, la modalización está realizada desde la primera persona, con un “yo” protagonista, uniéndose, por tanto, la visión, la voz y personaje. Es un narrador intradiegético-homodiegético⁴: un narrador de ficción que cuenta su propia historia. Dicha voz narrativa corresponde a Pedro, identificándose así la persona que habla, el narrador y el autor implícito.

El hecho de que *La sombra del ciprés es alargada* esté narrada en primera persona en forma de relato autobiográfico, ofrece al narrador la posibilidad de seleccionar cómodamente de su vida lo que considera más idóneo para demostrar la tesis que pretende con su narración, que, en este caso, es su reconciliación con la idea de la muerte. Efectivamente, el miedo a la muerte le llevó en su infancia a la filosofía del desasimiento, pero las realidades de la vida le fueron demostrando poco a poco el error de ese enfoque vital, acercándose con los razonamientos que esos hechos le provocaban a la madurez y a una postura de síntesis entre la vida y la muerte, entre el miedo y la esperanza en Dios.

4. Genette habla de tres niveles narrativos: nivel *extradiegético* exterior a los acontecimientos primarios de la ficción y que se ocupa de su narración. El nivel *intradiegético*, el de los acontecimientos narrados en el relato primario, y el nivel *metadiegético*, narración dentro de la narración, un segundo grado de ficción.

Esta clasificación de niveles narrativos la combina con otra clasificación de tipos de narradores. Señala dos tipos de narradores: el tipo *heterodiegético*, un narrador que no participa en la historia que narra; y el tipo *homodiegético*, un narrador que es uno de los personajes que narra. De la combinación obtenemos diferentes tipos de narradores: 1) narrador extradiegético-heterodiegético, 2) narrador extradiegético-homodiegético, 3) narrador intradiegético-heterodiegético. 4) narrador intradiegético-homodiegético

El narrador, por tanto, selecciona exclusivamente los aspectos de su vida que considera pertinentes para su tesis, con una orientación o enfoque determinado por el sentido que, ya adulto, le ha dado a su vida. Las acciones y los hechos están utilizados, pues, para demostrar la tesis de la obra; todos los elementos están en función del tema, y ello con un determinismo tan evidente que constituye el aspecto más flojo de la novela.

En este sentido, podemos decir que la evocación realizada de su vida es subjetiva por lo que supone de manipulación o adaptación de su pasado a su perspectiva adulta o visión actual⁵.

Por otra parte, la omnisciencia del narrador es lógica tratándose de la primera persona narrativa, pero su omnipresencia abruma al lector y resta verosimilitud a lo narrado, porque la visión del narrador se identifica con la del autor. Vemos en bastantes ocasiones al autor detrás del personaje. Delibes no ha logrado el engaño artístico como diría Buckley⁶. En obras posteriores, sabrá esconderse y adaptarse como narrador a sus personajes.

Con respecto a la *temporalización*, hemos de diferenciar igualmente el tiempo de la historia y el tiempo del discurso.

El tiempo de la historia no está mencionado por el narrador de forma explícita; el lector, basándose en las informaciones parciales que con respecto al tiempo nos ofrece el narrador, deduce cuándo ocurrió lo narrado, que, como veremos por diferentes indicios, será en los primeros cuarenta años del siglo XX.

Como marcas temporales señalaremos algunos casos. Por ejemplo, un dato que ayuda a situar el tiempo de la historia es el coche de caballos en el que viaja Pedro y su tío cuando se dirigen a casa de D. Mateo Lesmes, al comienzo de la novela:

“Cuando descendimos del coche experimenté una sincera vocación de ser auriga (tenía el cochero un aspecto imponente encaramado en su sitial delantero)” (pág.14)⁷.

5. Hickey nos dice en este sentido “toda línea va dirigida hacia una meta, la demostración de la tesis”, véase su obra *Cinco hora con Delibes*, Gredos, M. 1968, (pag.348).

6. Véase al respecto Buckley, *Problemas formales en la novela contemporánea*, Península, B. 1968

7. Para las citas hemos elegido la edición de 1971 editada por Destino.

Igualmente, la fundación de *ABC* es referida en la obra. Doña Gregoria le pide a su marido que se suscriba a un periódico nuevo, nacido en Madrid y llamado *ABC*. Este hecho sabemos que data de 1905:

- “Por lo visto hace tiempo que sale en Madrid un periódico nuevo (...)
- ¿Cómo se llama?
- ABC, bueno, son letras” (pág.81).

Por otra parte, sirven de referencias temporales las conversaciones que tienen lugar en el entierro de Alfredo, en las que se alude a la revolución rusa. Pedro considera estas conversaciones fuera de lugar en el contexto de un entierro, pero tienen la función narrativa de darle al lector dichas referencias temporales:

“Se hablaba de rusos, de japoneses y de Port-Arthur. Se apuntaban las posibles consecuencias de un abortado levantamiento proletario de San Petersburgo” (pág.114)

En el mismo sentido se sitúan las alusiones expresadas en la novela al comienzo de la primera guerra mundial:

“Aún estaba yo embarcado en el “San Fulgencio” cuando estalló. Como todas las guerras, su iniciación tuvo tanto de esperado como de sorprendente ...” (pág.147)

Y así podríamos seguir uniendo datos y fechas que nos enmarcan la acción. Lo evidente es que el autor deja que el lector complete la información, pues incluso en una ocasión en la que explícitamente aparece una fecha concreta, la deja sin terminar. Véase:

“Por encima de la convocatoria anoté la fecha: 24 de diciembre de 190...
Y en la esquina superior derecha... (pág. 39)

Si el tiempo de la historia abarca los 40 años de la vida del protagonista, el tiempo del relato ha de organizarse de manera que condense en un número determinado de páginas esa amplia vida.

La equivalencia entre los dos tiempos es difícil, pues siempre es mayor el tiempo de la historia que el del discurso. El equilibrio puede conseguirse con las siguientes técnicas: elipsis, resumen, escena, pausas descriptivas y ralenti⁸. Veámoslas separadamente:

8. Genette señala estas posibilidades: que el tiempo de la historia sea igual al tiempo del discurso, como ocurre en los diálogos; que el tiempo de la historia sea mayor que el tiempo del discurso, cuando el autor selecciona hechos significativos; y que el tiempo de la historia sea menor que el tiempo del discurso, conseguido con la técnica del

La *elipsis* será el recurso temporal más frecuente para que el tiempo del relato sea inferior al de la historia. Así, la división de la novela en dos libros, y en 17 y 18 capítulos cada uno, permite al narrador eludir tiempos de su biografía no pertinentes para la tesis de la novela. El primer libro relata la infancia de Pedro, desde los 10 años con los que llegó a casa de D. Mateo hasta que terminó el bachillerato. Ya tenemos, por tanto, la primera *elipsis* temporal:

“De mi primera niñez bien poco recuerdo, casi puede decirse que comencé a vivir a los diez años en casa de D. Mateo Lesmes, mi profesor” (pág. 13).

El segundo libro retoma la historia cuando Pedro ya tiene 18 años y está en Barcelona estudiando en la Escuela Náutica. Además, los años de estudio en Barcelona ocupan dos páginas. Ello quiere decir que el análisis de la adolescencia, no le interesa al autor, ya que busca en el segundo libro sólo la confrontación de las ideas infantiles del protagonista con las de un Pedro ya adulto. Es precisamente esta *elipsis*, expresada con la división de la obra en dos libros, la que le permite empezar el segundo de ellos con un salto temporal de varios años y eludir la propia tarea de describir la evolución psicológica de Pedro adolescente. Con esta *elipsis*, pues, el autor puede presentar en la segunda parte de la novela a un personaje que mantiene las mismas actitudes e ideas que tenía en la infancia, que es lo que interesa, y que, sin ese salto temporal y narrativo, sería incoherente⁹:

“Ya en mi nuevo acomodamiento fueron desfilando los años. Progresó mi conciencia del mundo externo, conocí el mar, la vida en común...” (39)

El *resumen* acelera igualmente el ritmo de la narración. Esta narración breve de un tiempo más largo es utilizada en bastantes ocasiones. Por ejemplo, como ya hemos señalado anteriormente, los años de estudio en Barcelona están recogidos en sólo dos páginas. Igualmente la división en capítulos, sirve para abreviar el desarrollo de la acción y volver a retomarla cuando interese al narrador, quien no tiene que contar lo que sucede, sino sólo dejar constancia en pocas palabras de que ciertos hechos han tenido lugar. La economía descriptiva con este procedimiento es patente.

ralenti. Para igualar los dos tipos, están las técnicas de escena, resumen, *elipsis*, ralenti. en *Figuras*, ob. cit.

9. Alfonso Rey ha señalado la eficacia que el procedimiento de la *elipsis* supone. Véase su obra *La originalidad novelista de M. Delibes*, Univ. de Santiago, (pag. 15)

El resumen es un recurso utilizado también cuando el personaje quiere dar rapidez a lo que está contando:

“Para mayor coincidencia creo que la conversación giraba también sobre el mismo asunto: enseñanza, carreras y honorarios (pág.27)

La *escena*, otro recurso de la misma línea, iguala con el diálogo ambas dimensiones temporales. El tiempo de la historia es el mismo que el tiempo del discurso (de forma convencional, claro está). Pero en *La sombra del ciprés es alargada* los diálogos tienen poca importancia y son escasos. No interesa caracterizar a los personajes por lo que hablan, esto es, por sí mismos. El narrador ofrece al lector su visión, su perspectiva y su opinión. Los diálogos, por otra parte, aparecen con todas las indicaciones por parte del narrador con lo cual éstos son rígidos y convencionales. En realidad, son una continuación de la narración. Un ejemplo paradigmático de lo dicho, podemos verlo en la conversación que Pedro tiene con la madre de Bolea en las págs. 228-233. Obsérvese que el tipo de lenguaje, excesivamente retórico, su concatenación lógica y su ordenación sintáctica no son propios de la conversación, sino de la narración o descripción:

“- Todo estaba regido por un perfecto equilibrio -continuó- la naturaleza, las plantas, los animales, el hombre, toman y dan, con una armoniosa ponderación. Junto a las altas montañas ve usted siempre los valles profundos; a la fresca lozana del invierno sucede la yerta esterilidad del invierno; al lado del capullo están siempre las espinas; las épocas de abundancia son coronadas por épocas de escasez; la guerra sigue a la paz y la paz a la guerra, formando unos estratos semejantes a los del suelo ... Esta es la ley del contraste que rige al mundo. Pero al mismo tiempo es la razón de que todo, todo, tenga su sentido en el Universo. Doña Sole hizo otra breve pausa y prosiguió:

- Pero este equilibrio, esta alteración de lo bueno y lo malo, no puede bastar para enfangarnos en el pesimismo. El pesimismo sólo no deja ver las espinas en los rosales, la muerte en el hombre, la carne en el amor ... (230)

Por otra parte, la técnica del *ralenti*, consistente en que el tiempo del relato se hace mayor por ampliación estilística que el de la historia, nos lleva a diferenciar entre el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo. La sensación subjetiva e individual del tiempo se expresa también en la novela. Hay fechas o momentos, significativos para el narrador y de trascendencia para la tesis de la obra, en los que éste se detiene en su descripción. Así por ejemplo, la visita al Cementerio, las vivencias de los

veranos pasados por Pedro y Alfredo, la enfermedad de este último, etc. La expresión de los pensamientos que acuden a su mente cuando se acuesta, ocupa igualmente bastante espacio narrativo. La noche para Pedro es eterna, porque durante ella tienen lugar el análisis, maduración y confrontación de ideas:

“Después de la hemoptisis de Alfredo, me invadió una sensación enervante, algo así como si hubiese andado un camino enormemente largo para mis facultades limitadas. Alfredo, postrado, aparentaba dormir apaciblemente. Yo continuaba clavado en el mismo punto desde donde presenciaba su horrible vómito. No separaba mis ojos de su rostro, consumido y seco como si con las pesadas bocanadas de sangre se le hubiese fugado hasta el postrer átomo de salud. La insistencia de mi contemplación alteraba a veces el orden de facciones de mi amigo, que tomaba alternativamente la fisonomía del viudo o del monigote de piedra a quien estampase en la nariz una bola de nieve.” (pág. 100)

Por último, la *pausa descriptiva* es una técnica que consume texto pero no tiempo, al ir dirigida al espacio. En *La sombra del ciprés es alargada*, abundan las descripciones detalladas y minuciosas que producen la morosidad del relato. En este sentido, la prosa se parece a la utilizada por la novelística del siglo XIX y, para acercarse a ella, abundan los recursos retóricos tradicionales y el lenguaje convencional:

“Las piedras amarillentas de sus vetustos edificios parecían reaccionar alegremente al contacto de la brisa templada que a oleadas descendía de la sierra. La gente abandonaba sus conchas y se apiñaba bajo el sol, avariciosa de sus rayos, ansiosa de captar su cálido resuello en toda su intensidad, a conciencia de que más tarde habría de faltarle y añoraría estos días transparentes en que la ciudad se ofrecía desnuda, despojada de su manto de nieve.” (Pág.48)

Por otra parte, con respecto al *orden*, segundo elemento que hay que estudiar en el análisis del tiempo, diferenciamos también el orden de la historia y el orden del discurso. El primero es siempre lineal, mientras que el de la narración admite juegos o anacronías, en terminología de Genette.

En *La sombra del ciprés es alargada*, el relato se inicia con una temporalización anacrónica con una evocación del pasado desde un presente: un narrador adulto evoca su vida desde los 10 años hasta el momento de narrar. Una vez situado en la infancia, sigue, en general, un orden lineal o cronológico.

No obstante, hay casos de prolepsis y analepsis dentro de esa evocación general.

La analepsis, retrospectión producida por la ruptura del orden cronológico sucesivo del relato para evocar hechos sucedidos en época anterior al momento en que se encuentra la historia, se produce algunas veces:

“Entonces rememoré toda la escena que contemplara entre la nieve aquella misma tarde. El hombre agazapado junto al farol esperando a la señora que acompañaba a Alfredo; las muecas ridículas que me hizo aquél al verme asomado a la ventana. La sonrisa de la señora y la sonrisa de satisfacción íntegra del hombre.” (pág. 32)

La prolepsis, evocación por anticipación de un hecho o acción ulterior al momento de la historia en que se halla la narración, aparece cuando Pedro adelanta una acción que sucederá años más tarde.

Pedro anticipa, aunque sea en su imaginación, cómo será su vida matrimonial, deteniéndose en todos los detalles domésticos para marcar así el dolor que le producirá la no realización de estos proyectos por la muerte prematura de su mujer. La antítesis entre la ilusión y la realidad, acentúa más la tragedia:

“Por esa puerta, me dijo, al ver frente a mí una de las salidas de salón, entrará Jane anunciándome que podemos cenar cuando yo quiera. El niño a estas horas ya estará dormido, tal vez en este rincón, detrás del sofá. Jane me hablará...”(pág. 262).

Si bien, como hemos señalado, la localización temporal de la historia no es explícita, el paso de las estaciones está, por el contrario, muy marcado en la novela y cada una de ellas está relacionada con el ambiente emotivo que conviene a la narración del tema. Por ejemplo, la tristeza tiene una ambientación simbólica en el otoño, y con él empieza la novela:

“Se iniciaba ya el otoño, los árboles de la ciudad comenzaban a acusar la ofensiva de la estación” (pág. 13)

Por el contrario, la primavera y el verano serán tiempo de extroversión y dinamismo:

“Ávila renacía bajo la cálida caricia de mayo; sus torres, apuntadas de sol, modificaban por completo el aspecto general de la ciudad [...] las piedras amarillentas de sus vetustos edificios parecían reaccionar alegremente al contacto de la brisa templada”(pág.48).

Por último, analizaremos el tercer elemento de la estructura: la *espacialización*. El espacio tiene un valor simbólico y compositivo. Con res-

pecto al primero, se aborda el espacio como signo que remite a una situación y modo de pensar y ser; y con referencia al segundo valor, el espacio es visto como elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa. Lo veremos posteriormente.

El recurso para convertir el espacio de la historia en espacio verbal es la descripción.

El espacio del texto, manifestado en nombres y lugares, funciona como mero signo inmanente diferente de la realidad. Ya Gullón señaló que “el espacio literario es el texto” allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad, lo irreducible a la escritura¹⁰.

Como ocurría con la temporalización, la referencia espacial tampoco es muy explícita. Por ejemplo, la casa de D. Mateo está situada en una plaza silenciosa y rectangular con una elevación en el centro donde hay una fuente de agua. El narrador no cita el nombre de la plaza, que tal vez sea la antigua Plaza de la Fruta, donde antiguamente se celebraba el mercado de hortalizas y verduras. Tampoco nos dice el nombre de la “mansión añosa” donde vive D. Mateo.

Igualmente, las ciudades en las que se desarrolla la acción: Barcelona, Providencia, Santander... son sólo nombradas, sin describir los diferentes ambientes. No obstante, se detiene más en Ávila. Pero su objetivo no es tanto describir la ciudad por sí misma, como utilizarla para la formación del carácter de Pedro. Ávila es una ciudad fría, cerrada por sus murallas, cuyo ambiente es apropiado para el desarrollo vital que Delibes quiere darle a su personaje. Ávila simboliza la personalidad de Pedro, hasta el punto de ser él mismo quien comente esa identificación. Las descripciones espaciales están utilizadas, por tanto, para potenciar y ayudar al tema de la obra. Veamos un ejemplo:

“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. No dudo de que aparte otras circunstancias, fue el clima pausado y retraído de esta ciudad el que determinó, en gran parte, la formación de mi carácter”(pág. 13).

La descripción de la ciudad de Ávila varía en función del estado de ánimo del protagonista. Son proyecciones metonímicas del narrador. Así, si el estado de ánimo es optimista dice:

“La catedral y otros edificios altos se empinaban destacando sobre las casas vecinas...” (pág. 57)

10. Gullón, R. *Espacio y novela*, Barcelona, 1980, pag. 6

Por el contrario, si su estado de ánimo es triste, ve la ciudad así:

Por las contraventanas abiertas penetraba el alba, un alba triste y espantosamente anodina” (pág. 120)

La misma proyección metonímica observamos cuando describe los interiores:

“Me daba la sensación de que todo, todo, hasta las paredes y el techo de la habitación estaba húmedo de melancolía... (pág. 19)

Interiores que son también descritos con igual imprecisión y concisión:

“...compartiría conmigo la habitación práctica y áspera que me asignaron el primer día” (pág. 27)

No obstante lo dicho, hay descripciones bellísimas de la ciudad de Ávila, como la realizada desde Cuatro Postes:

“...cuando la ciudad alienta bajo la presión de la nieve y la luna se mira en los tejados, pálida y deslucida como un espectro de sí misma(...)...una noche de invierno, cuando está todo nevado y la luna brilla en el cielo...” (pág. 69)

Otras descripciones tienen gran fuerza expresiva, como la que narra el rescate de los ahogados. La descripción es uno de los aciertos estilísticos de la obra. Las embellece con comparaciones, adjetivaciones, enumeraciones, personificaciones...¹¹. Véase al respecto el siguiente fragmento:

“El costado del barco, azotado por los maretazos, se hallaba ya muy próximo al ahogado. La gaviota voló blandamente con un chillido ávido de placer quebrado, insatisfecho. Evolucionó sobre nosotros reacia a renunciar definitivamente a su festín macabro. Un bore gigantesco barrió la cubierta del “San Fulgencio”. Se oyó un golpe seco, como si el cráneo del cadáver hubiese chocado fuertemente contra el costado del barco. El “San Fulgencio” se detuvo en medio del mar. Comenzó a caer una lluvia fina sobre nosotros. El mar se agitaba unísono, trepidante. Dos marineros se acercaron a la borda arrastrando un rejón de curvadas uñas. Chilló de nuevo la gaviota evolucionando por encima de la chimenea. Los mari-

11. Véase Alcalá, P. *Sobre recursos estilísticos en la narrativa de M. Delibes*, Univ. de Extremadura, 1991.

neros arrojaron el ancla al agua como si estuvieran pescando con arpón. La nave hociaba y rabeaba alternativamente. Dos uñas del rejón mordieron el cuerpo inflamado. Cuatro marineros tiraron de él pretendiendo izarlo hasta cubierta. Súbitamente la carne se rasgó y el cuerpo volvió a caer al mar con un lúgubre chapuzón” (pág.174).

Como hemos señalado anteriormente, el espacio posee un valor simbólico y una función estructural. Efectivamente, el espacio participa de la bipartición estructural de la novela. La estructura externa de la obra tiene dos partes, los dos libros en que se divide la novela, y en relación a ella, la estructura interna se puede dividir igualmente en dos apartados coincidentes: uno, el análisis psicológico de Pedro en la primera parte, donde asistimos a la formación de su carácter y personalidad, a su maduración, en definitiva; y otro, la narración de la confrontación de las ideas que traía de Ávila con las nuevas, que, como personaje adulto, va elaborando tras el contacto con otras circunstancias de su vida, esto ya en la segunda parte. Paralelamente, podríamos hablar de dos espacios diferentes: el cerrado de la primera parte, representado por Ávila y la casa de D. Mateo, como marco idóneo para dibujar el carácter de Pedro, hermético y retraído; y el abierto del segundo libro, representado por el mar, las ciudades marítimas y la naturaleza, ambientes que enmarcan mejor a un personaje que quiere salir de su aislamiento y convivir eslabonándose con los demás.

Hay, por tanto, una oposición entre el mundo cerrado, marco espacial de la primera parte y el mundo abierto, escenario predominante en la segunda, que simbolizan, a su vez, el carácter hermético de Pedro en su infancia y el carácter sociable de su madurez, respectivamente. Prueba de este valor simbólico de cerrado/abierto nos la da el narrador explícitamente cuando hunde la corbeta embotellada con la que se identifica:

“Así la botella por el cuello y la sumergí toda ella en el agua. Escaparon de su boca unas sonoras pompas de aire. Mi obsesión se iba ahogando lentamente, sentí que estrangulaba entre mis dedos el último obstáculo que impedía mi felicidad” (pág. 241).

En resumen, las descripciones espaciales, tanto las interiores como las exteriores, están dirigidas a demostrar que el ambiente ayuda a conformar el carácter y la evolución psicológica de Pedro. Ya hemos dicho que incluso él mismo piensa que su modo de ser se debe a haber nacido y haberse criado en Ávila, por lo que el espacio en esta novela adquiere un carácter determinista.

3. CONCLUSIÓN

El método de análisis que hemos empleado para estudiar *La sombra del ciprés es alargada* siguiendo la propuesta metodológica de G. Genette nos ha resultado útil como guía y flexible para analizar de forma precisa la estructura de la novela y llegar a unas conclusiones. Efectivamente, tras analizar los elementos estructurales, podemos decir que estamos ante una novela de formación o aprendizaje, según la estructura de Bildungsroman. Es una composición de corte tradicional. Hay un predominio de la idea sobre los demás elementos de la novela, pues ellos están en función del tema de la obra. El autor como narrador se hace presente para conducir al lector a la tesis que defiende como creador. Es una novela psicológica de análisis introspectivo, subjetivista y de un detallado realismo naturalista.