



LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA

Ensayo de crítica programática

La esencia de la novela

por Alfred Carol

¿Por qué no en el fatigoso paseo, de la tarde última hasta la cumbre de un alto picacho? Elucubra Pedro, el protagonista de “La sombra del ciprés es alargada”. Ya veis que no puede ser. Pedro y su novia Jane están en algún lugar de los Apalaches de cuyo nombre nadie quiere enterarse. Todo el mundo que ha estado por allí sabe que los Apalaches son una cadena de montañas de disposición extremadamente moderada con formas muy suaves. Nada parece poder justificar la denominación de *picacho* en estos parajes. El autor se lo está inventando. La descripción no va; suena a falsa o artificiosa, como suena a falsa y artificiosa toda esta novela de Delibes. Bueno, toda no, la primera parte, la que acaece en Ávila tiene un cariz más auténtico, como de primera mano. El lector debe saber que la novela se compone de dos actos y un entreacto “pasarela”. En el primer acto se describe la infancia y adolescencia de Pedro en Ávila, en el entreacto Pedro se hace capitán de marina mercante, en el segundo acto Pedro se enamora de una chica americana y se casa en los USA. Es pues la típica novela que relata la vida de un personaje de modo que los polvos del principio conducen a los lodos del final. Vista así, la novela es extremadamente descompensada, su trayectoria puede compararse al engendro de uno de esos monstruos mitológicos cuyas dos mitades pertenecen a individuos de distinto “filos”: sirenas, grifos...

Veamos, el episodio de la infancia del niño Pedro en Ávila discurre dentro de los cauces conocidos de la novela realista en la buena tradición de una Regenta o de un Galdós. Las descripciones de ambientes, paisajes, personajes secundarios son de muy buena calidad y además con una dosis de ingredientes particulares suficiente para evitar, en cierto modo, la sensación de “déjà vu” que produce la repetición mecánica del modelo “realista”.

El Pedro de Ávila nos aparece como un ser complejo que vive y sufre los influjos de su entorno de una manera verosímil. Incluso sus elucubraciones y angustias nos parecen, hasta cierto punto, justificadas. El paisaje humano que lo envuelve está lleno de detalles que revelan una observación muy atenta del medio en que se produce el relato. Y en este sentido, esta parte del relato nos aporta algo: el conocimiento de unos personajes precisos en un ambiente preciso en una época precisa. El Ávila de la *Sombra del Ciprés* es tan creíble como el la Vetusta de la *Regenta*, la Salamanca de *Los Visillos* o la Barcelona de *Nada*.

Sin embargo, a partir del momento que Pedro deja Ávila por Barcelona la novela pierde toda su entidad, su tensión interna y su “charme”. El relato se desploma vertiginosamente hacia la nadería. Incluso el lenguaje - o sobre todo él - pasa de ser preciso, incisivo y pertinente a tomar el tono de la más insulsa banalidad. Se convierte

en un lenguaje funcional, distante, lleno de fórmulas manidas (el picacho...), propio de una novela por encargo. Pedro se emborrona, se esfuma, y en su lugar aparece un monigote movido por resortes mecánicos y desprovisto del menor hálito de vida. Barcelona es cualquier cosa, un sitio. Pase que Delibes no conociera Providence (él la llama Providencia, seguramente en recuerdo del nombre original con que la bautizo un jesuita español) y la zona de Rhode Island, pero conocer Barcelona estaba ciertamente a su alcance. Es decir que cuando la novela se adentra en los viajes de Pedro, su noviazgo con Jane, etc., etc. la sensación de desconexión con la realidad aumenta hasta grados superlativos. Todo ello viene agravado por el tedio y la incredulidad provocados por las andanzas interiores de Pedro. Nunca se habrá visto personaje más increíble! No se le ha ocurrido a Delibes que una persona a los 30 años tiene que haber sentido de alguna manera los impulsos sexuales? Quizá la pasión amorosa se puede evitar desviándola hacia otras actividades mentales, pero la sexualidad es algo zoológico que no se puede obviar. Como mínimo el personaje se tendría que hacer una paja de vez en cuando, y esto no se deja entrever.

El resultado es pues paradójico y hasta cierto punto catastrófico: Tenemos una novela que a partir de un arranque clásico pero interesante, se empantana en el lago de la trivialidad artificiosa.

¿Que pasa entonces? ¿Como se ha llegado a este resultado paradójico? Se me ocurren algunas conjeturas tentadoras. Delibes, en el momento de esta novela, es un escritor de formación "realista" que conoce bien el ambiente de ciudades mesetarias de provincias como Ávila, y es pues capaz de escribir el retazo de vida en este ambiente que da lugar al episodio de la niñez de Alfredo. El episodio en si es insuficiente para conformar una novela de dimensiones normales - sobre todo si se ha de presentar a un premio - y entonces se busca un esquema más amplio en el que se integre. También se considera que tradicionalmente una novela debe vehicular una reflexión sobre un gran tema como el sacrificio de los padres por los hijos, la zozobra de las mujeres en ambientes tradicionales, etc. Parece que a partir de estos condicionantes a Delibes se le embarulla la situación y en algún punto se le va la pelota. La idea de la muerte cerrando el horizonte de cualquier anhelo humano organizada en argumento de novela da lugar a un esquema atrabiliario, artificial y en suma esperpéntico, que se resume así: Pedro, un niño huérfano e introvertido, encuentra un amigo, Alfredo, otro niño desgraciado como él con el que establece una relación muy íntima. Alfredo muere tísico en presencia de Pedro. La muerte de Alfredo, combinada con las siniestras enseñanzas de su mentor, le provoca a Pedro un traumatismo monumental, hasta el extremo que decide renunciar a todo deseo y a toda relación sentimental para el resto de su vida. Pedro, entonces, decide hacerse capitán de la marina mercante, lo cual en su espíritu equivale a convertirse en una especie de monje laico y de mar. Pedro sigue por esta senda hasta llegar a la madurez de su juventud (30 años?) sin probar bocado. En esas, durante un viaje a los USA conoce una chica americana, Jane, en condiciones rocambolescas. Entablan una retorcida relación sentimental y después de unas resistencias extravagantes por parte de Pedro, este acaba por ceder y se casan. Pedro tiene que regresar a Santander y, en una reedición del cuento de la lechera, monta una casa en las afueras de la ciudad y se proyecta la película de su vida con Jane, como vivirán, los hijos que tendrán, etc., etc. Para aumentar el morbo Jane le anuncia que esta esperando un hijo. Entonces, como

Pedro llega a Providencia en su barco para llevarse a Jane a la casa de Santander y esta acude a recibirle en su coche descapotable, en el momento de llegar al muelle, en presencia de Pedro, Jane sufre un accidente, se cae al agua y se ahoga. Se echa a perder también, claro, la incipiente vida que tiene en sus entrañas. Y colorín colorado este cuento se ha acabado.

Delibes ha caído en la trampa del anacronismo. Delibes es víctima de un voluntarismo que, sin querer darse cuenta que se ha metido en un callejón sin salida, o peor aun, que va dando vueltas pasando una y mil veces por el mismo sitio, intenta perpetuar los esquemas agotados de la novela en el mundo occidental. No quiere admitir - no se quiere admitir - que la novela como todo genero es un producto histórico que responde a una situación determinada y que ha tenido su nacimiento evolución plenitud y fin. En esto la novela no difiere mucho de la tragedia griega o de la épica. La novela occidental responde a un trayecto que va de la sociedad feudal a la sociedad burguesa. El asunto es así y no hay más cera de la que quema. Los intentos para hacer revivir el genero fuera de su ambiente han de dar y dan lugar al nacimiento de monstruos caducos, artificiales y ortopédicos o a tristes *zombies* con apariencia y movimiento pero sin resorte vital. La novela se deriva sin duda de los cuentos orientales, árabes (y estos los sacaron de los indios, según Calvino), mediante una primera fase de adaptación renacentista: *El Decameron* y los *Cuentos de Canterbury*, una fase de lanzamiento o de protonovela constituida por la critica y liquidación de los géneros anteriores: *Tirant lo Blanc* y sobre todo *Don Quixote* que es la bisagra decisiva para desembocar en la eclosión de la novela burguesa propiamente dicha en los siglos XVIII y XIX: El ubicuo Balzac, el excelso Flaubert y el tenebroso Zola; y un terminar con los brillantísimos epílogos de principios del siglo XX: *La Recherche* y *Ulysses*. Esto sin mencionar las corrientes paralelas en diversos países de Europa con obras tan importantes como “*I promessi sposi*”, el realismo proletario de los ingleses Gaskell y Dikens, Galdós y la Regenta; la nítida visión de los rusos Tolstoi, Dostoyewsky, Chejov... Todo esto configura una maravilla, una época literaria en cierto modo única e inextensible, centrada en la novela, y que tiene un final muy claro, como hemos dicho, en los primeros años 20: Proust, Joyce, Musil. Ya lo dice Calvino: “*Individuo, natura, storia: nel rapporto tra questi tre elementi consiste questo che possiamo chiamare l’epica moderna. Il grande romanzo dell’Ottocento comincia questo discorso e la narrativa del Novecento, nelle sue forme più convulse e spigolose, lo continua.*” (*Individuo, naturaleza, historia: en la relación entre estos tres elementos consiste lo que podemos llamar la épica moderna. La gran novela del ochocientos comienza este discurso y la narrativa del novecientos, en sus formas más convulsas y agudas, lo continúa*). Claro está, esta situación no se da por casualidad, la actividad, la producción novelística, se inserta, y en ciertos aspectos conduce, la gran corriente histórica de los siglos dieciocho y diecinueve. Es evidente que para entender estos razonamientos no se puede ver la historia como un *continuum* plano, homogéneo, “isótropo” como dicen los físicos, en que uno se puede pasear en cualquier sentido sin encontrar diferencias, si no que al contrario, conviene percatarse que la historia esta formada de irregularidades, de “grumos”, de brillantes explosiones y de oscuros sumideros. Nada es igual a lo que ha sido y lo que ocurre ahora no se puede extender, sin más, a lo que será.

Todo es muy diferente entre las condiciones de “producción” de la “verdadera” novela en el siglo XIX y las condiciones de producción de sus secuelas de la segunda mitad del siglo XX.

Para hacernos cargo de la importancia, de la primacía de la novela en el XIX vale la pena traer a colación estas palabras de uno de los colosos de la poesía de este siglo, Ezra Pound: “During the last century () prose has, perhaps for the first time () arisen to challenge the poetic pre-eminence. That is to say, *Coeur Simple*, by Flaubert, is probably more important than Théophile Gautier *Carmen*, etc.” y luego pedía “As for Stendhal’s stricture, if we can have a poetry that comes as close as prose, *pour donner une idée claire et précise*, let us have it,...” (Durante el último siglo () la prosa se ha elevado, quizá por la primera vez () hasta desafiar la preeminencia poética. Esto quiere decir que, *Coeur Simple*, de Flaubert, es probablemente más importante que la *Carmen* de Théophile Gautier, etc.” “En cuanto a la precisión de Stendhal, si podemos conseguir una poesía que se acerca tanto como la prosa, “*pour donner une idée claire et précise*, bienvenida sea...”)

No debe sorprender que la novela del XIX pudiera deslumbrar de tal manera las mentes más claras del momento. Vista con perspectiva histórica, la novela en el siglo XIX no se nos aparece como una mera actividad artística, antes bien se percibe como una actividad estrechamente ligada al curso de los hechos, al enorme impulso que estaba revolucionando la sociedad europea. Una observación atenta y desapasionada de la época muestra que, lejos de ser un simple *divertimento* o un ejercicio estético, la novela del XIX actuó como un potente instrumento de análisis al servicio de las fuerzas progresistas; a fin de cuentas ejerció una influencia ideológica muy importante al proporcionar a las fuerzas avanzadas de la sociedad un modelo de crítica aguda de las contradicciones de la misma. Podemos ver esta novela como un laboratorio doctrinal (*Bourdieu, “L’éducation sentimentale” en tant que laboratoire social*) en que se modelaban los mecanismos perversos de la sociedad existente y se indicaban por ello mismo, de manera más o menos implícita, las barreras que había que derribar.

¿Que os parece una pasada lo que digo? Considerad solamente una novela tan emblemática como “*Madame Bovary*” y decidme si no lleva una carga crítica tan tremenda que puede rivalizar con un clásico de la literatura revolucionaria como “*Das Kapital*” en la empresa de demolición de una determinada sociedad. Hay que reivindicar los efectos de la literatura novelística en los procesos revolucionarios del XIX sobre todo por su capacidad de sintetizar y visualizar en imágenes literarias de gran precisión las condiciones de la sociedad burguesa. Al desparramarse estas imágenes por toda la sociedad su poder de corrosión de viejos esquemas resultó terrible. Incluso ahora, son libros que no se pueden leer de manera imparcial, todavía su fantástico poder de evocación nos impulsa a tomar partido y a querer actuar para evitar que las situaciones que describen puedan reproducirse. Y lo mismo da que la novela sea “*Madame Bovary*”, “*Le Père Goriot*”, “*Sister Carrie*” o “*Arroz y tartana*”, el lector se ve igualmente soliviantado por la desdichada suerte de los personajes, que sin ser bien conscientes de ello, se ven progresivamente ahogados por el limo social que les engulle.

La novela se constituye pues *esencialmente* como el brazo literario de un movimiento revolucionario que anima amplios sectores de la sociedad. La novela actúa en dos sentidos principales: por una parte a modo de quinta columna *demonizando* los fundamentos del capitalismo y ello con tanta más eficacia cuanto la mayoría de los novelistas significados procedían de la clase burguesa y conocían perfectamente el paño de que hablaban; en este sentido fueron unos magníficos traidores de clase. Por otra parte exacerbando de manera velada y sutil pero no menos influyente el deseo

imaginario que lleva a la visión utópica: en toda novela realista se dibuja aunque sea en negativo, por el mero hecho de mostrar la acción de elementos perversos y opresivos, la denuncia de estos elementos y la utopía de su eliminación en aras de una liberación. También, claro está, la calificación de lo utópico es histórica y de hecho solo se da a toro pasado, es decir cuando aquel horizonte que se había trazado no se ha convertido en realidad. Pero por supuesto los contemporáneos no pueden tener ninguna conciencia de ello y su actuación es independiente de que lo que proyectan para el futuro llegue a ser realidad o no. De alguna manera la causalidad histórica, cualquiera que sea, va para adelante y nunca hacia atrás. La fuerza de una visión de futuro depende en gran manera de su intensidad y capacidad de ilusión, no de su hipotética realización posterior. Los novelistas realistas del XIX contribuyeron de manera decisiva a dar entidad a un proyecto de sociedad en que habrían desaparecido las lacras que denunciaban. Ellos estaban entre los que tiraban, y no con el menor empuje, del carro del último humanismo; del humanismo que quisiera llamar, aun a riesgo de herir la sensibilidad más extendida actualmente, el *humanismo marxista*. No hay que entender con ello que seguían el dictado de una doctrina que ellos en muchos casos probablemente desconocían o incluso desaprobaban explícitamente, se trata de que tanto unos como otros, intelectuales, líderes revolucionarios, escritores y artistas bañaban en un flujo (*teoría del "champ littéraire" de Bourdieu*) que, a la vez que los impregnaba, era segregado por todos ellos de una manera tan natural como la araña segrega su hilo. Que sucede si no, con un cuadro tan impresionante como la Olympia de Manet? A pesar de su turbadora carga reivindicativa "c'est comme un pavé dans la mare", no consta para nada que Manet se considerara a si mismo un intrépido revolucionario, ni tan siquiera un militante de la causa de los desfavorecidos.

"At the turn of the Century", como dicen los profesores de literatura americana - o los profesores americanos de literatura - se produce una inflexión notable, un cambio de tercio se diría en lenguaje taurino. Se debilita y se entumece el discurso de la representación, de la "tranche de vie", del análisis crítico apuntando a la denuncia y aparece con fuerza el discurso vanguardista que como muy bien dice Calvino (artículo *La sfida al labirinto* en *Una pietra sopra*) se sitúa en el terreno de la *mimesis*: "Questa non rappresentazione ma mimesi formale - concettuale de la realtà industriale comincia da le arte della visione (). E si può subito notare che questa preminenza del visuale s'avverte anche nelle pagine dei poeti capostipiti di movimento in letteratura, come Apollinaire et Majakowskij, qui sentono il bisogno di esprimersi anche attraverso di invenzione tipografiche." (Esta no representación sino mimesis formal - conceptual de la realidad industrial comienza con las artes visuales (). Y se puede notar enseguida que esta preeminencia de lo visual se encuentra también en las páginas de los poetas adelantados del movimiento en literatura, como Apollinaire y Mayakowsky, que sienten la necesidad de expresarse incluso a través de invenciones tipográficas.) Creo que aquí Calvino tiene una muy buena visión de la jugada aunque luego uno pueda estar menos de acuerdo con algunas de sus preferencias (preferir Hemingway a Joyce y su poco gusto por el expresionismo en general). Es el discurso y la actitud de las avanzadillas que ya han "conquistado" algún islote de la nueva sociedad y que están ya produciendo el arte nuevo, el arte que siendo arte puro es también, o sobretodo, vida, y por ello mismo se imbrica impetuosamente con el mundo borrando los deslindes entre esferas convencionales de trabajo, arte y actividad cotidiana. A partir de este momento la novela toma unos derroteros que no es caso de analizar aquí (next

time) pero que de cualquier manera la sacan de sus “ornières” realistas. Bueno, está claro que si bien la novela realista no desaparece, pierde sin duda la preeminencia o, peor aún, queda apartada del *mainstream* de la literatura de su tiempo. Es una época en que aparecen formidables poetas de vanguardia que con sus visiones alucinantes (la Lisboa de Pessoa, el Londres de Eliot, la Barcelona de Papasseit, etc.) retoman para la poesía el control de la situación literaria en detrimento de la novela y ...

En fin, con ello solo quería dejar constancia que en algún momento en los confines del XIX la novela realista queda arrinconada por otras corrientes más a tono con el tiempo. En este punto la novela realista ha agotado su potencial, probablemente porque ya ha cumplido su misión; la función que tenía en la sociedad ya no es necesaria “any longer”.

De allí en adelante la novela realista solo podría revolotear en plácidos círculos machacando unos esquemas quizá todavía válidos pero ya muy sobados. La realidad en su entorno no ha cambiado demasiado, sin embargo la dialéctica entre esta realidad y la sociedad que se le enfrenta es completamente diferente. Lo dice Pound irónicamente (*Hugh Selwin Mauberley*):

“The age demanded an image
Of its accelerated grimace,
(...)
A prose kinema, not, not assuredly, alabaster
Or the sculpture of rhyme.”

“La edad pedía una imagen
de su mueca acelerada,”
(...)
Una prosa como cine, no, ciertamente no, alabastro
o la escultura de la rima.”

Una vez perdida la dialéctica social que era su motor la novela realista queda relegada a los segundos papeles, a ser en cierta medida entretenimiento cultural para unos - los lectores - y producto comercial para otros - los editores. Esta dinámica no podía más que redundar en la hipertrofia de la sopaboba comercial de los premios literarios y en la proliferación de productos mecanizados desprovistos de cualquier inspiración.

Es natural que la novela realista solamente haya reaparecido con sus ricos hábitos originales allí donde se reproducen sus condiciones de generación “espontánea”: Sociedades en crisis de transformación en las que aparecen tensiones brutales entre lo antiguo y lo nuevo. Lugares donde se producen cambios acelerados que provocan intensos traumatismos sociales, es decir esta parte de la humanidad que llamamos tercer mundo: la América Latina de Rulfo, Márquez, Cortazar y tantos otros, los países árabes de Mahfouz y Boudjedra; la sociedad afro-americana de Whright y Morrisson, etc. e incluso en una variedad diferente, el sur de Faulkner y O’Connor. Sociedades aún en gran manera enraizadas en modos de vida pre-industriales donde los aspectos “mágicos” forman parte de la realidad operativa. A este tipo de novela se la denomina con el calificativo genérico de “realismo mágico”.

El Delibes de *La Sombra del Ciprés* no es nada mágico. Empieza moviéndose en este vacío muelle e insignificante de la novela realista post-realista. Luego, consciente de la situación hasta cierto grado, considera la necesidad de zafarse del abrazo decrepito aunque todavía consistente de su modelo inicial; y así, de pronto, zas! en medio de su novela se lanza a una pirueta personal que pretende insuflar aires nuevos en unos esquemas que debían parecerle trasnochados. Como el jugador de ajedrez que intentando sorprender a su adversario se aparta del manual y ensaya sobre el tablero lo que en la jerga del ramo llaman una *receta casera*, enredándose rápidamente en una situación catastrófica que le deja jaque-mate. Así Delibes produce una receta de novela que parece elaborada en las cocinas del Maradhja de “The raiders of the lost arch” y nos produce un empacho de los gordos. Lo cierto es que uno observa un poco atónito el giro que toma la novela en un momento dado apartándose del sólido terreno realista hacia una disparatada y aburrida elucubración mental. Uno no puede por menos que pensar que la literatura, y ciertamente todo arte, no puede ser un mero producto de laboratorio falto de esta tensión interior que pone al artista (escritor) en movimiento.

PS: No creo que Delibes sea un escritor particularmente malo en relación con los de su tiempo y, precisamente porque está considerado un buen escritor, sirve bien mis propósitos de mostrar, sin jugar con ventaja, el culo de saco en el que se ha metido la novela si se queda en su hoyo realista, y los desmanes que pueden producir los movimientos alborotados para salir de este hoyo. Desgraciadamente, y en desagravio a Delibes, puedo sacar a colación experiencias todavía más frustrantes en lo que a la novela respecta: *Tanguy* de Michel del Castillo es, a pesar de los elogios de la crítica y de la casi insuperable siniestros del tema, una novela faltada de inspiración, vulgar e insulsa. Sin embargo el límite de la desfachatez y de la nulidad lo alcanza sin duda el inigualable Paul Auster con su *Moon Palace*, suma y compendio de despropósitos contruidos en torno de la única escena válida: la experiencia de *clochardisation* del protagonista en el Central Park (unas 40 páginas de 300). Y pensar que he oído a Auster decir que una de sus fuentes principales de inspiración era el Quijote y la novela picaresca española! Tiene narices el asunto.